

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E
DOUTORADO)

FERNANDA GARCIA CASSIANO

DESEJOS HORIZONTAIS ALÉM DO ARCO-ÍRIS: UMA LEITURA
MATERIALISTA LACANIANA EM *AS DOZE CORES DO VERMELHO*, DE
HELENA PARENTE CUNHA

.

MARINGÁ - PR
2022

FERNANDA GARCIA CASSIANO

**DESEJOS HORIZONTAIS ALÉM DO ARCO-ÍRIS: UMA LEITURA
MATERIALISTA LACANIANA EM AS DOZE CORES DO VERMELHO, DE
HELENA PARENTE CUNHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Letras.

Área de Concentração: **Estudos Literários.**

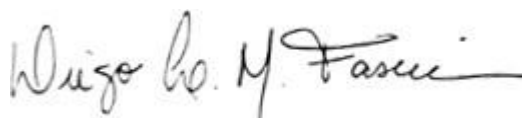
Orientadora: Prof^a Dr^a Marisa Corrêa Silva.

Aprovada em Maringá, **28 de março de 2022.**

BANCA EXAMINADORA



Prof^a Dr^a Alba Krishna Topan Feldman
Membro Titular - UEM/PLE



Prof. Dr. Diego Luiz Miller Fascina
Membro Externo (Unicesumar – Maringá/PR)



Prof^a Dr^a Marisa Corrêa Silva

Presidente – Orientadora

MARINGÁ

2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

C345d

Cassiano, Fernanda Garcia

Desejos horizontais além do arco-íris : uma leitura materialista lacaniana em As doze cores do vermelho, de Helena Parente Cunha / Fernanda Garcia Cassiano. -- Maringá, PR, 2022.

124 f.: il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Materialismo lacaniano. 2. As doze cores do vermelho - Análise literária. 3. Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 4. Cunha, Helena Parente - 1930. 5. Autoria feminina. I. Silva, Marisa Corrêa, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 809.93522

Rosana de Souza Costa de Oliveira - 9/1366



Universidade Estadual de Maringá

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias

Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado e Doutorado)

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS DA PÓS-GRADUANDA **FERNANDA GARCIA CASSIANO**, REALIZADA NA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, NO DIA 28/03/2022.

Aos **vinte e oito** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e dois**, às **nove horas**, por via remota, sob a presidência da **Profª Drª Marisa Corrêa Silva**, em sessão pública, reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa da Dissertação de Mestrado em Letras da pós-graduanda **FERNANDA GARCIA CASSIANO**, assim constituída: **Profª Drª Marisa Corrêa Silva** (Orientadora – UEM/PLE), **Profª Drª Alba Krishna Topan Feldman** (Membro Titular – UEM/PLE) e **Prof. Dr. Diego Luiz Müller Fascina** (Membro Externo – Unicesumar, Maringá/PR). Iniciados os trabalhos, a presidência deu conhecimento aos membros da Banca e à pós-graduanda das normas que regem a Defesa de Dissertação e definiu-se a ordem a ser seguida pelos Examinadores para a arguição. A seguir, a candidata passou à defesa de sua dissertação de mestrado, intitulada **DESEJOS HORIZONTAIS ALÉM DO ARCO-ÍRIS: UMA LEITURA MATERIALISTA LACANIANA EM AS DOZE CORES DO VERMELHO, DE HELENA PARENTE CUNHA**. Encerrada a defesa, procedeu-se ao julgamento em sessão secreta, tendo sido a pós-graduanda **APROVADA**, fazendo jus ao título de **MESTRE EM LETRAS**, área de concentração: **Estudos Literários**. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Profª Drª Marisa Corrêa Silva
Presidente - Orientadora (UEM/PLE)

Profª Drª Alba Krishna Topan Feldman
Membro Titular (UEM/PLE)

Prof. Dr. Diego Luiz Müller Fascina
Membro Convocado (Unicesumar – Maringá/PR)

Ao Conselho Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Letras
ATA HOMOLOGADA EM REUNIÃO DO DIA 29/03/2022, conforme
Regulamento do Programa.

Assinatura da Coordenadora do Programa

Ao Raul,
que, na vida,
é raio, estrela e
Luar.

Agradecimentos

Antes de mim,
aos que vieram antes de mim, a familiaridade do afeto, Sonia, Mauricio e todos do meu espaço de conforto e tranquilidade. Obrigada por viabilizarem a minha existência e por permitirem que eu viabilize o caminho daqui de todas as formas que me alegram. Amo os nomes que me compõem.

À professora Marisa, que me ensina a acessar outros lugares, questionar muito, desconfiar um pouco, ter boa vontade disciplinada sempre e que, de forma gentil, nos coloca vigilantes. Nos faz acreditar nas bondades do caminho. Obrigada pelo aceite, pela segurança e confiança amiga. Por tornar este processo mais leve e feliz. Meu respeito e minha admiração.

À professora Lúcia, que realizou uma leitura tão carinhosa do texto e contribuiu em sua materialização. Pelo comprometimento, pela sempre seriedade transmitida de forma alegre. Pelas aulas convidativas da graduação e pela partilha de todo conhecimento. Minha admiração.

Ao professor Diego, que, de forma atenciosa, dedicou seu tempo à leitura deste trabalho, e, na banca de qualificação, possibilitou novos horizontes da teoria crítica compartilhada. Obrigada.

À professora Alba, que aceitou compor a banca de defesa e fez uma leitura não somente atenta, mas muito afável e acurada, colaborando com o acabamento de todo o processo metodológico de escrita e de criação realizado até o desfecho deste trabalho. Minha gratidão.

Às antigas, meus detalhes que me constituem: Juliana, Bruna, Natália, Gabrielle, Emanuela, Roberta, Rute, por sempre.

Às dos inícios: Isa e Vic que, em tempos diferentes, permitiram que aprendêssemos, juntas, todas as novidades iniciais para um eterno que ainda é nosso.

Aos que me ajudaram a atravessar o arco-íris de forma aprazível: Tarik, Dai, Léo, Su.

Aos que compartilharam o caminho e ultrapassaram os limites dele: Laura, Thami, Aline, Ana, Thais, Bruno, Gabi.

À Helo, que esteve comigo neste lugar da pesquisa mais de perto do que de longe.

À Re, por ser minha amiga de semelhanças e aprendizados, e porque a gente gosta muito... de tudo.

Ao Cleber, por ser o amigo com quem decidi compartilhar as alegrias dessa jornada com amor.

À Maiara, por ser meu acolhimento incondicional.

Aos de hoje, meus alicerces presentes nas certezas e incertezas de tudo que fui/sou/vou ser: Gustavo, que sabe de mim mais do que eu; Carol, impulso de vida antes de tudo ser, quando só a gente era; Clau, fonte de troca criativa e acolhedora, que faz meu mundo existir com sinceridade; Julia, com quem encontro uma pessoa como eu diferente a cada reencontro; Jenni, de caminhada, mudança e aprendizado; André, quem acredita no poder da ação, da coragem e do afeto; Victor, que faz ser confortável o aqui e o que se realiza nele.

À Bruna, elo entre todos os meus elos.

Aos Mestres Marcele, Flávia, Neil, Eliane, presentes na vida cotidiana e nas pequenezas de todas as trocas, pelo amparo e amizade. Cristiane, Aldinéia, Pedro, Mirian, Alexandre, Wesley, Renilson, Márcio, André, Edson, Jacqueline, Rose, Annie, Geniane, Gabriela, Fernando, Isabel, por tanto e por tudo.

À Helena Parente Cunha, por escolher partilhar um pouco de si, por ser uma figura que inspira e cativa com linguagem e coração, que me alcança com facilidade.

Às vozes que me atravessam pelas palavras.

Ao Raul, a quem dedico todos os gestos de ações reflexivas, meu sobrinho de 2 anos e 3 meses, que merece todas as melhores lembranças: é uma criança que sabe viver, amar e se expressar com verdade e criatividade constante, como todos já soubemos um dia.

Às forças divinas e espirituais que me motivam e me energizam com criatividade, alegria e diversão.

Em *Tudo sobre o amor*, Bell Hooks reflete sobre a definição do conceito de amor de M. Scott: “a vontade de se empenhar ao máximo para promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa”; “O amor é o que o amor faz. Amar é um ato da vontade – isto é, tanto uma intenção quanto uma ação”. Obrigada por estarem.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento que apoiou o desenvolvimento desta pesquisa.

*Não cortaremos os pulsos,
ao contrário,
costuraremos com linha dupla todas as feridas abertas.*

Lygia Fagundes Telles

O mundo começa na minha janela.

Helena Parente Cunha

CASSIANO, Fernanda Garcia. Desejos horizontais além do arco-íris: uma leitura materialista lacaniana em *As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha. 2022. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá-PR.

RESUMO

O intuito deste trabalho é averiguar e verificar como se dá a constituição da realidade dos personagens presentes na obra *As doze cores do vermelho* (1989), de autoria de Helena Parente Cunha, com o objetivo de verificar se há uma mudança no direcionamento de instâncias constituídas no espaço do Simbólico, principalmente, do objeto *a* enquanto causa do desejo. Fundamentaremos a pesquisa, de cunho qualitativo e de comparação, em conceitos de Jacques Lacan, retomados por Slavoj Žižek (2010; 2011; 2013; 2014; 2015), como a aplicação da tríade lacaniana composta pelo Real, Imaginário e Simbólico em uma proposta de leitura que visa considerar as perspectivas coletivas e individuais das mulheres narradas e constatar se as questões sociais e históricas são responsáveis pela transferência de valores Simbólicos na constituição dos sujeitos. Ao propor uma leitura que busca integralizar aspectos que compõe a estrutura estética da obra, apresentada por meio de módulos e ângulos, busca-se a apresentação de uma (re)estruturação do corpus da narrativa, que é composta por fragmentos. Assim, as leituras: angular, verticalizada, e modular, horizontalizada, se justificam pelo intuito de apresentarem as discrepâncias entre as causas e os objetos de desejo, pois é notório que as personagens femininas sofrem diversas repressões e violências demarcadas de maneiras discrepantes na obra que direciona e delimita os seus horizontes. Essa aplicação nos permite (1) conferir se o nível do objeto *a* não é mais representado, unicamente, pela busca de satisfação fundamentada em valores patriarcais e (2) reconhecer os contextos sociais expostos na obra de maneira demarcada, estruturalmente, por colunas que representam o passado, o presente e o futuro, a fim de que possamos compreender como acontece o processo de ressimbolização da repressão, do medo e do trauma.

Palavras-chave: Materialismo lacaniano. Ressimbolização. Objeto *a*. Helena Parente Cunha. Autoria feminina.

ABSTRACT

The purpose of this project is to investigate and verify the constitution of characters' reality in the novel *As doze cores de vermelho* (1989), by Helena Parente Cunha, in order to verify whether there is a direction change in the instances constituted in the Symbolic space, especially the object *a* as cause of desire. This qualitative and comparative research is based on concepts by Jacques Lacan, revisited by Slavoj Žižek (2010; 2011; 2013; 2014; 2015), such as the application of the Lacanian triad composed of Real, Imaginary and Symbolic, aiming to consider both the collective and the individual perspective of the women narrated and to verify if social and historical issues are responsible for the transfer of the Symbolic values in the subjects constitution. By proposing a reading that seeks to integrate the work's aesthetic structure, which is presented through modules and angles, we seek to present a (re)structuring of the narrative, which is composed of fragments. Thus, the readings: angular, verticalized, and modular, horizontalized, are justified by the intention of presenting the discrepancies between the causes and the objects of desire, because it is clear that the female characters suffer various repression and violence demarcated in discrepant ways in the work that directs and delimits the horizon. This application allows us to (1) check if the level of object *a* is no longer represented, solely, by the search for satisfaction bases on patriarchal values and (2) recognize the social contexts exposed in the work in a way demarcated, structurally, by columns that represent the past, the present and the future, so that we can understand how the process of resymbolization of repression, fear and trauma happens.

Keywords: Lacanian materialism. Resymbolization. Object *a*. Helena Parente Cunha. Feminine writing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Os seis cruzamentos do nó borromeano.....	23
Figura 2 – Excerto da página inicial do romance ADCV, de Helena Parente Cunha, 3ª edição, publicada pela Editora Tempo Brasileiro, 2009.....	31

SUMÁRIO

1. MÓDULO PRIMEIRO (OU ANTES DE ATRAVESSAR O ARCO-ÍRIS).....	13
2. RUPTURA E NÓ: ESTRUTURAS E DESESTRUTURAS DA NARRATIVA	35
2.1 Os nós do lado de cá: sobre as estruturas do romance e a ditadura da violência Simbólica	42
2.2 Além da coisa, o abismo da Coisa: a literatura de autoria feminina	47
2.3 O barulho das vozes: construção linguística da(s) voz(es) contingente(s)	54
2.4 As formas informes do desejo e desejos: representações dos símbolos e dos sentidos.....	59
2.5 Emanações das frestas: a autora e o retorno do espelho.....	64
3. IMERSÃO NAS DOZE CORES DO VERMELHO: POSSÍVEIS LEITURAS	73
3.1 Dedos impotentes para tingir e atingir o intangível: verticalidades do desejo na leitura angular.....	76
3.1.1 ÂNGULO 1 – VERMELHO SONHO: O DESABROCHAR	78
3.1.2 ÂNGULO 2 – VERMELHO DESEJO: O ELO ENTRE OS LADOS	87
3.1.3 ÂNGULO 3 – VERMELHO SANGUE: A IMPOSSIBILIDADE DE	99
3.2 Horizontes se fechavam, horizontes se abriam: a ressimbolização mediante a leitura horizontal.....	107
ALÉM DOS DOIS LADOS: O ÁPICE ESTRELADO DA CORDILHEIRA (OU CONSIDERAÇÕES FINAIS)	111
REFERÊNCIAS	120

1. MÓDULO PRIMEIRO (OU ANTES DE ATRAVESSAR O ARCO-ÍRIS)

O OUTRO LADO

*ao outro lado do mundo
ao outro lado do céu
ao outro lado do espelho
ao outro lado do sol
ao outro lado da noite
eu vou.*

(Helena Parente Cunha)

Na análise de alguns movimentos sociais, concretizamos ideais de tomada de consciência da mulher em relação a sua condição como sujeito. As manifestações feministas de amplo alcance e a formalização da crítica literária feminista ocorreram, na literatura, por volta de 1970 e, nesse momento, é necessário considerar que elas foram influenciadas e influenciaram diversas questões sociais, entre elas a produção artística concebida por mulheres e que se dirigia às mulheres.

Ao refletir sobre o processo de formação na literatura, entendemos que a sua historicidade é fundamentada pela sociedade e pelos valores dela vigentes, pois o reflexo social é notado em diversas obras literárias e, no caso em estudo, nas obras de autoria feminina. A ascensão do feminismo trouxe à tona questões antes não discutidas, inclusive no âmbito literário: mulheres começaram a contar as suas próprias histórias. No entanto, para além da formação e da constituição da identidade dessas mulheres, é necessário que compreendamos outras questões que perpassam essas fundamentações e interpolam a formação desses sujeitos, como as estruturas presentes na cristalização da realidade.

Iniciamos observando que tal conceito inexistia na teoria lacaniana: Jacques Lacan (1966-1967)¹ não trabalha com a ideia de que seja possível conhecer a realidade tal como ela é, uma vez que, para ele, a ideia de realidade só pode ser concebida se amparada em um conceito primordial para sua prática psicanalítica – a ideia de fantasia²; a lógica da fantasia é não

¹ LACAN, Jacques. séminaire XVI-La logique du fantasme. 1966-1967. **Unpublished manuscript**, 1967.

² “A fantasia fornece uma resposta para o enigma do desejo do Outro. A primeira coisa a observar acerca da fantasia é que ela nos ensina literalmente como desejar”. (ŽIŽEK, 2010, p. 45).

sustentar uma significação prévia, mas sim funcionar, em seu valor, pelos efeitos que produz efetivamente.

Slavoj Žižek (2010; 2011; 2013; 2014; 2015), no entanto, elabora os estudos sobre a formação da realidade concebida por meio das instâncias que regulam a ordem Simbólica social, ou seja, que permitem um preâmbulo dos estudos sociais associados aos estudos do indivíduo. Diferentemente de Freud, que liga a ideia de fantasia à erotização e à possibilidade de realização de uma dimensão ilusória, para Lacan, a fantasia é uma estrutura que, precisamente, impede que haja uma total imersão do sujeito no Simbólico e no Real, ou seja, equilibra os conceitos analíticos com um suporte psíquico (e fantasioso) para garantir que a realidade não sofra nenhum rompante, que permaneça composta de estruturas virtuais que sustentam a vivência do sujeito em uma coletividade.

Assim, o termo “realidade”, para Lacan, deve ser visto com muitas reticências, ou seja, possibilidades de representações, uma vez que o olhar do sujeito, modificando o objeto através da perspectivação, está também obnubilado pela fantasia e a realidade não é posta como uma transposição exata da materialidade que conhecemos – do mundo real – em relação a uma realidade referencial. Isso pode significar que cada objeto de desejo tem o seu valor modificado pelo olhar do sujeito que transfere seus valores individuais e coletivos ao objeto de desejo, e isso acontece, porque a fantasia atua como um mecanismo de sustentação das paredes da realidade. A constatação da fantasia, nessa estrutura, é entendida como um suporte de medição do sujeito que se relaciona com as normas sociais, a partir da noção lacaniana de fantasia, pois essa seria a ferramenta que separa o núcleo do trauma com a experiência da realidade em si, sustentada pelas estruturas simbólicas; fantasia é aquilo que separa o núcleo traumático do Real da experiência de realidade dos indivíduos, permitindo que os sujeitos possam simbolizar através dela.

O materialismo lacaniano é uma fundamentação analítica contraposta ao materialismo dialético; se a visada lacaniana era antes direcionada às questões de análise individual e passou a ser aplicada e relacionada aos estudos sociais e artísticos, tal questão é voltada também aos estudos literários, pois, ao compreender a relação entre a literatura e a sociedade, compreende-se, também, que os elementos nelas existentes são essenciais para a fundamentação, estruturação e movimentação de uma dada cultura. Em concordância com Silva (2009), é a partir desses estudos que o subjetivo é transferido para o social e isso facilita a busca por “um humanismo possível de defender os grupos sociais e a humanidade da lógica do Capitalismo”. (SILVA, 2009, p. 212).

A leitura aproxima, da utilidade, os conceitos abstratos; o Simbólico lacaniano, é uma instância que se assemelha da ideia de realidade, quando nos referimos à ideia de que é nele que o sujeito desempenha suas faculdades comunicativas e sociais, porém, outrossim, jamais se confunde totalmente com ela, porque a realidade, como um todo, dispensaria a dimensão da fantasia, configurando uma quebra das estruturas, que, apesar de serem afetadas pelo Real lacaniano, não conseguem efetivamente atingir o espaço do Real sem o intermédio da fantasia. Posto isso, “encontramos aqui a diferença lacaniana entre a realidade e o Real: a “realidade” é a realidade social dos indivíduos efetivos implicados em interações e nos processos produtivos, enquanto o Real é a inexorável e “abstrata” lógica espectral do capital que determina o que se passa na realidade social.” (ŽIŽEK, 2014, p. 24).

Enquanto compreendemos essas estruturas sociais e simbólicas vigentes na construção e manutenção dos sujeitos sociais, tomamos como material de análise a obra *As doze cores do vermelho* (1989), de autoria de Helena Parente Cunha; um romance com estrutura singular, pensada para evidenciar o caráter polissêmico do texto literário e que apresenta, em sua materialidade, grandes evidências de como a estrutura da realidade e da fantasia, discutidas anteriormente, atuam na construção do discurso da narrativa. Tem, como protagonista, uma personagem feminina que se descobre de formas diferentes e que galga um caminho em direção a sua liberdade e a sua independência, sem deixar de carregar seu suporte histórico e social, ou seja, que permanece atuando no movimento de pulsão.

A obra apresenta faces do feminino, com outras formas e representatividades, e foi escrita no período imediatamente posterior à ditadura civil-militar brasileira, fonte de dilaceramento lancinante de sujeitos e das coletividades. As mulheres, representantes e representadas, passavam por um momento de luta e de ruptura – em âmbito individual e coletivo. Por essa razão, entender e refletir o legado da ditadura, para a violência e para as fraturas que a redemocratização carrega nas vivências de personagens femininas, torna-se imprescindível frente à análise do espaço e do tempo.

Nesse contexto, insere-se Helena Parente Cunha, autora nascida na cidade de Salvador (BA) em 1930. Ensaísta, poeta, contista, romancista, professora e tradutora, formou-se em Letras, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi professora do curso de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e também professora titular do Departamento de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, atuando na linha de pesquisa “Literatura comparada e imaginários culturais”. Se aposentou em 1997, mas, após esse período, continuou a se dedicar por muitos anos em suas investigações. Iniciou a vida profissional no magistério e desenvolveu, desde o fim de 1980, uma pesquisa a respeito da representação feminina na

literatura e da produção de escritoras brasileiras do século XIX ao início do XXI. As suas produções focam-se, entre outros assuntos, na teoria literária e na literatura de autoria feminina, com estudos sobre gênero e violência simbólica.

A autora publicou contos, romances e poesias voltados para essas temáticas, possui, em sua obra literária e ensaística, uma trintena de livros³ e afirma que mostra muito de si em suas próprias criações, principalmente, a respeito de toda repressão que já sofreu. Além disso, propõe diversas discussões teóricas em livros organizados ou publicados por ela⁴.

Mulher no espelho, primeiro romance publicado pela autora, em 1985, é também o seu romance de maior renome, já abordado em diversas pesquisas, como a dissertação intitulada *Ecos da sociedade patriarcal em Mulher no Espelho*, de Adriana Abrantes, na qual autora (2008) discute a formação da identidade e do imaginário feminino, leitura também explorada em estudos como de Eurídice Figueiredo (2010), *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho* e Denise Marinho (2020) em *A mulher no espelho: um estudo do feminino enquanto signo no imaginário da cultura*, explorando a formação social como representação simbólica, justamente porque o romance contém uma linguagem atípica, se comparada às obras suas contemporâneas, com uma estrutura que, apesar de bem fundamentada, se contrapõe à estética formal da produção escrita dos romances da época.

Já a obra *As doze cores do vermelho*, que também se relaciona às questões psicanalíticas, recebeu menos atenção por parte dos leitores, talvez pela estrutura ainda mais atípica e também

³ Em 1968, a obra poética *Corpo no cerco* foi publicada. Após 12 anos do primeiro lançamento, em 1980, a autora lança a coleção de poesias intitulada *Maramar*, depois, publica *Cem mentiras de verdade* (1985), livro de minicontos. Seu primeiro romance, *Mulher no Espelho*, foi publicado em 1985, seguido de *As doze cores do vermelho* (1989), seu segundo romance. Publica livros de contos, como *O outro lado do dia* (1995), *A casa e as casas* (1996), *Vento ventania vendaval* (1998) e a Antologia Poética *Além de estar* em 2000. Seu terceiro romance, *Claras manhãs de barra clara*, foi publicado em 2002. Após o último romance publicado, Helena Parente Cunha publica o seu primeiro livro de literatura infanto-juvenil, intitulado *Marcelo e seus amigos invisíveis* (2003), seguido por mais dois livros de poesia denominados *Cantos e Cantares* (2005) e *Caminhos de quando e além: Diálogo com poemas de Fernando Pessoa* (2007). *Fala e Falares* é o outro livro de minicontos da autora, publicado em 2011, e seus livros de poemas mais recentes são *Impregnações na floresta: Poemas amazônicos* (2013), *Poemas para a amiga e outros dizeres* (2014) e *Hora de fogo: poemas em combustão* (2017).

⁴ *Jeremias, a palavra poética: leitura de Cassiano Ricardo* (1979); *O lírico e o trágico em Leopardi* (1980); *Os melhores contos de João do Rio* (1990); as obras *Mulheres inventadas: Leitura psicanalítica de textos na voz masculina* (1994) e *Mulheres inventadas 2: Visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina* (1997) antecedem uma das contribuições mais importantes da autora para os estudos do desafio de transgressão sob o cânone patriarcal, *Desafiando o cânone: Aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)* (1999), sucedido pelo *Discurso de agradecimento pela Emergência: O ser poético de Helena Parente Cunha* (2000); *Quem conta um conto – Estudos sobre contistas brasileiras estreantes nos anos 90 e 2000* (2008). Após o lançamento de *Desafiando o cânone* e da inesgotável discussão proposta, a autora publica a segunda organização, *Desafiando o cânone 2 – ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX* (2001), seguido pelo *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90* (2004) e *Violência simbólica e estratégias de dominação: produção de autoria feminina em dois tempos* (2011). Seu último livro publicado, *Imagens da mulher na Literatura Brasileira*, em 2018, prossegue as discussões a respeito da constituição da literatura brasileira.

pelo uso da linguagem lírica e metafórica, explorada pela escolha dos temas e estrutura linguística: fundamenta-se na construção da identidade da personagem principal, com questões que permeiam, também, a formação de seu inconsciente. O romance nos apresenta uma narrativa e texto muito únicos, tanto em seu formato estético e linguístico quanto em seu conteúdo narrativo, isso porque, apesar de se tratar da descrição de uma história possivelmente cotidiana, o amadurecimento de uma mulher na sociedade lidando com toda a dualidade de seus desejos, em cumprir o papel doméstico ensinado para a mulher e ascender socialmente por meio de sua carreira profissional, que a possibilitaria de conhecer novos horizontes, esse relato atravessa a linguagem cotidiana, porque a estrutura permite o olhar de outros ângulos, o olhar que considera outras perspectivas formadoras dessa mulher; não somente em uma leitura identitária, mas principalmente como um resultado e uma construção social.

Dessa forma, ao narrar por meio de 3 vozes – de uma mesma personagem – e tempos cronologicamente diferentes – de uma mesma história – o amadurecimento da criança, no ambiente escolar, da mulher casada mãe de duas filhas e amiga presente, que ganha prestígio na carreira de pintora, sonhada desde a infância, mas que percebe-se em uma realidade barrada ao se dar conta de que, apesar de cumprir com todos os papéis sociais que foram predeterminados à ela (tanto pela sociedade quanto pelas próprias motivações), a mulher não alcança seu objeto de desejo, justamente porque, apesar de saber o que desejar, seu objeto de desejo era sempre modificado por alguma causa exterior. Narra-se não somente o enredo cronologicamente alterado, mas sim uma discussão para o olhar culturizador (aquele que determina a organização cultural) da sociedade que limita os papéis dos gêneros. Enquanto o tecido da narrativa se desdobra entre os fragmentos – tanto do romance, quanto da identidade da personagem –, ele é costurado por uma teia simbólica social, que une todos os sujeitos nela existentes.

Para Žižek a “pulsão de morte” é uma colocação central nas análises do materialismo: significaria que “a tendência mais radical de um ser vivo é manter um estado de tensão, evitar o ‘relaxamento final’ ao atingir um estado de plena homeostase. A “pulsão de morte” como “além do princípio de prazer” é essa mesma tendência de um organismo a repetir sem parar o “estado de tensão”” (2006, p. 42). Nesta perspectiva, a leitura lacaniana possibilita as diferentes configurações de pulsão que, ao sustentar o “estado de tensão”, possibilita as diferentes articulações entre as múltiplas leituras borromeanas.

Enquanto a angularidade individualiza, a modularidade permite uma leitura coletiva e ressimbolizada, que prevê um corte no Simbólico, neste momento, compreendido como a realidade expressiva, a totalidade social, pois, para que haja o processo de ressimbolização é

preciso que, antes, haja uma ruptura nesta narrativa, que é prevista e enunciada pela fragmentação do espaço, do discurso, do enredo e da própria estrutura estética da obra.

A narradora e personagem protagonista, sem nome, cresce em um ambiente restritivo e bastante conservador, porém, apesar de todos os ensinamentos determinantes sobre como deveria ser a satisfação futura dessa mulher, casada, mãe, e cuidadora do lar, existe uma outra realidade que a instiga outro desejo, a vontade ser pintora. É por isso que, independentemente de qual fragmento é narrado, existe a percepção de um conflito interno sempre em um resgate com um ‘eu’ passado que busca um encontro com um ‘eu’ futuro. A personagem que narra sua trajetória, desde a sua infância até a sua morte, descreve a sua vida subjetiva com um perfil que se constrói a cada nova história, uma experiência em sala de aula, o florescimento da sexualidade, as restrições do lar, as dificuldades da maternidade, as motivações para o reconhecimento da carreira, a busca por se sentir desejada e admirada por outras pessoas etc. Não à toa, é colocado em pauta um dos principais dilemas de muitas mulheres, que segue se repetindo atualmente, mas que emergiu como discussão literária a partir dos anos 60: a necessidade de tornar as reivindicações das mulheres como uma pauta política.

Se no ângulo primeiro, a mulher adentra à estrutura do Simbólico e tem acesso aos seus desejos e impulsos, reconhecendo-se como um ser desejante a partir das trocas contínuas com as outras vozes – das amigas – representantes da narrativa, após o corte traumático, de ter perdido o namorado com quem sonhara uma vida livre e artística, a mulher, do ângulo dois, não encontra outra forma de sustentação que não o casamento. É mãe de duas filhas e, em meio ao espaço restritivo, busca frestas de emancipação de suas vontades artísticas silenciadas, tem vontade de ascender na carreira, mas percebe-se frustrada diante de uma estrutura textual que a aprisiona em uma ambientação tradicional. A partir de alguns acessos ao lado menos restritivo, reforçados no terceiro ângulo, a mulher encontra possibilidades de subverter os valores reiterados a ela durante toda a infância; rompe com diversos padrões determinantes do gênero feminino, caminha por entre as representações imagéticas e figurativas das amigas e das filhas, e alcança a maior parte das vontades estabelecidas como pulsão. Contudo, apesar de obter domínio narrativo e espacial sobre seus desejos, de conquistar muito do que queria, a mulher permanece em uma ambientação psicológica de restrição e frustração, visto que, associando-se a uma estrutura de ordem simbólica, rompe com outra ordem de sustentação. Sua incapacidade de não integração se finda na morte da personagem que não é capaz de ressimbolizar sua própria fragmentação.

O feminismo havia deixado de ser apenas um tema contemplativo e se tornava uma estrutura explícita, um tema político e denunciativo; as restrições impostas às mulheres se

tornaram uma reivindicação e, também por isso, no romance, as vozes que prevalecem são as das mulheres. É a partir da leitura e análise dessas vozes que percebemos a permissividade e as restrições dos espaços sociais.

Por possuir uma estrutura transitiva, escrito por meio de módulos entre o passado, o presente e o futuro da personagem-protagonista, é certo que o romance apresenta a narrativa da vida de uma mulher permeada por questões que influenciam no desenvolvimento de sua existência social e coletiva (pública e privada), mesmo em diferentes tempos ou espaço narrados; por isso, levando em consideração o fato de que o espaço social no qual o sujeito está inserido influencia na sua constituição em diversas instâncias, busca-se compreender o desejo da personagem como a representação da insatisfação com o que não foi recebido, por tudo que lhe faltou.

Isso posto, este estudo mostra como o contexto social influencia na causa de desejo dos sujeitos. Isso porque tratamos da realidade social como uma estrutura formadora desses sujeitos e precisamos localizar quais são os mecanismos que nos levam a reconhecer esses paradigmas e, principalmente, que geram a vontade de romper com eles. O desejo desempenha seu papel de força motriz, que impulsiona, mas está interligado à dor advinda da violência que, na leitura do romance, acomete as personagens de múltiplas formas, inclusive psicológica e coletivamente. O romance não narra uma história de violência explícita, mas, ao trazer representações diferentes do feminino, partindo da análise interpretativa da personagem protagonista e das personagens secundárias, o conceito não escapa de uma visão coletiva que denuncia o silenciamento do feminino.

Consideramos que as atitudes e os pensamentos dessas mulheres serão tomados como símbolos do desejo refletido e influenciado socialmente e que são compreendidos de diferentes formas, em uma proposta de leituras múltiplas – a análise da forma e do conteúdo, mas também nas possibilidades de leituras da forma e representações do conteúdo frente a essas possibilidades. Assim, tratamos de uma obra na qual há nítidas transferências – temporais e espaciais – que tornam possíveis as análises sobre quais fatores puderam influenciar nessa constituição. Para um estudo acerca da construção da realidade dessas personagens, é necessário pensarmos nas estruturas que as fundamentam. Dessa forma, o objetivo principal da dissertação tem como ênfase o contexto social como causa de desejo.

A partir dessa problemática, nossa discussão se direciona aos estudos de Slavoj Žižek, autor que faz diversas aplicações das teorias psicanalíticas de Lacan. Nascido em 1949, na Eslovênia, o teórico e psicanalista é considerado um dos principais filósofos contemporâneos, fazendo aplicações e leituras por entre as mais diversas áreas do conhecimento com uma crítica

inovadora das questões políticas e sociais, de forma muito ativa. Ele parte da teoria marxista tradicional para uma concepção materialista e apresenta um universo teórico complexo, mas que nos ajuda a compreender, de forma muito mais clara e questionadora, as produções culturais, históricas, e, principalmente, populares e/ou de massa da Indústria Cultural. Dentre suas diversas publicações ensaísticas, tece reflexões sobre conceitos lacanianos em uma aplicação social, o que nos permite considerar, no objeto de análise, os mecanismos presentes na ordem Simbólica.

Usar da própria voz e do próprio discurso para narrar esclarecimentos e reflexões sob perspectivas de outra criação (o romance analisado) é um compromisso, neste trabalho, desenvolvido com o cuidado de suscitar interpretações a respeito das vozes que narram. O discurso, como materialidade, aponta para várias dinâmicas sociais, não à toa a linguagem não é apenas um recurso comunicativo para todos os seres, mas funciona como corrente de direcionamento – impacta individual, mas também social, coletiva e culturalmente –, impacta sob todos os pontos que tecem a perspectiva da existência, por isso nunca estamos totalmente avessos a ela. Assim como a escuridão é a inexistência da luz – e não o contrário – a linguagem é a iluminação de qualquer coletivo. Tudo se comunica; comunicar é, essencialmente, uma condição de qualquer acontecimento e o ponto de partida de qualquer manifestação do sujeito em sociedade.

Falar em multiplicidades de vozes coletivas, com ênfase nas vozes femininas, requer a compreensão das leitoras e leitores de que, apesar dos suportes canônicos e teóricos tecidos por homens, a voz da autora da dissertação, que direciona o seu olhar de análise para um objeto essencialmente feminino, se comunica com a mensagem da visibilidade e do enfoque prioritário a esse grupo social – se manifesta, por ação, como uma contrapartida de resistência não somente a essa, mas às diversas representações sociais dos grupos que propõe um debate inesgotável a respeito das classificações de majorias (numéricas) que são chamadas de minorias (na questão da hegemonia). É certo que são literaturas menos prestigiadas, produzidas por uma parcela numericamente majoritária que pertence à margem do cânone e assim surgem, aos poucos, vozes que se unem para edificar discursos vigorosos sobre os estudos das literaturas indígena, asiática, negra... e de autoria feminina, que exercem papel fundamental na dinâmica de compreensão social.

Para pensarmos a nossa forma no mundo contextual, que é vivo e contínuo, precisamos considerar que suas produções também são. Assim, a literatura é língua em ação e estrutura da realidade que se reforma a todo instante; cada releitura é uma amplificação. É por isso que análises reducionistas não mais nos servem como uma ferramenta de análise social. Na

sociedade, vive a multiplicidades de sistemas, de pessoas e de vozes. A interpretação sempre vai ser ilimitada dentro de uma rigidez predeterminada pelos limites da imaginação e do conhecimento, pois interpretações são resultados de processos individuais, das nossas crenças que foram guiadas por um universo Simbólico.

Não à toa, a perspectiva de análise acolhida (o ângulo por onde se olha) é justamente àquela que possibilita a transgressão da materialidade: o materialismo lacaniano. O grupo de estudos “O materialismo lacaniano e suas aplicações no campo dos estudos literários”, proposto e coordenado pela Prof^a. Dr^a. Marisa Corrêa Silva, da Universidade Estadual de Maringá (UEM), foi um projeto de pesquisa institucional, vigente entre 2008 e 2013, que abriu portas para outros projetos sucessores do programa que, hoje, com um banco de dados mais edificado, buscam ampliar a crítica sobre o materialismo lacaniano e a literatura.

A corrente crítica ligada à filosofia política possibilita que seus principais contribuintes, Žižek e Badiou, partam do pensamento marxista convencional para atingir a perspectiva de que apenas a economia e as lutas de classes não são suficientes para dar conta de tecer reflexões sobre o que acontece na sociedade. É preciso considerar também o indivíduo. Para tanto, ao defender que o inconsciente é o lugar onde uma verdade fala abertamente, a análise lacaniana cria um elo entre a linguagem e a psicanálise, corroborando uma nova perspectiva de leitura social. Se a psicanálise se trata de uma teoria que coloca os indivíduos em enfrentamento com os impasses essenciais do desejo, além de diversas infinitas outras interrogativas e contribuições, a linguagem possibilita a integração dos indivíduos como seres sociais. Lacan escapa dos limites dados a ele suscitando uma autocrítica permanente em seu modo de enxergar o indivíduo e, nessa jornada de questionamentos, Žižek também é um sujeito que questiona, constantemente, as engrenagens que constituem os sujeitos sociais – e suas produções.

Nesta perspectiva, o grupo Materialismo Lacaniano, da UEM, busca discutir a cultura, a literatura, o cinema e outras artes por meio das leituras dos estudos desses pensadores, a tomar o materialismo lacaniano como instrumento de análise dos textos literários, além de abranger essas manifestações ligadas à indústria cultural, à comunicação de massa e às formas de textualidades usadas como mecanismo histórico de transmissão cultural⁵. Assim, por meio da

⁵ Isso tudo harmonizado à linha de pesquisa Literatura e Historicidade, do programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Trata-se de uma abordagem inédita no Brasil e a divulgação de alguns trabalhos e discussões, além de conversas sobre possíveis interpretações literárias e/ou culturais, a partir de conceitos propostos por Žižek, pode ser encontrada no blog “Žizekando na Rede”, pelo link: <<https://zizekando.wordpress.com/>>, e pelo Instagram @Zizekando.

análise de diversos *corpora*⁶, buscamos elucidar esse instrumento frente às produções científicas com a possibilidade de olhar para as mais diversas obras literárias, como produções de Clarice Lispector, Edgar Allan Poe, Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles, Graciliano Ramos, T. S. Eliot etc., além dos possíveis recortes teóricos adotados como as leituras do grande Outro, da tríade lacaniana, dos diferentes tipos de discursos etc., a citar apenas algumas das contribuição que a abordagem trouxe e continua trazendo para as produções acadêmicas e não acadêmicas.

Iniciamos, a fim de que se compreenda o nível da ordem Simbólica, com a afirmativa: “para Lacan, a realidade dos seres humanos é constituída por três níveis entrelaçados⁷: o Simbólico, o Imaginário e o Real⁸. (ŽIŽEK, 2010, p. 16). Os níveis apresentam-se interligados, já de acordo com Lacan, numa forma de nó borromeano⁹, como três anéis enlaçados juntos de maneira tal que, se um deles se desenlaça, o resto também cai e se rompe. De acordo com Capanema e Vorcaro (2017), é com o nó borromeano que Lacan demonstra a importância da relação entre os três registros da tríade (R-S-I), mas, apesar de unificá-los, também os diferencia, assim “cada um deles se relaciona com os outros dois em um modo de alteridade em que nenhum deles se liga exclusivamente ao outro, sempre havendo um terceiro que lhes faz mediação.” (CAPANEMA & VORCARO, 2017, p. 389). Como é possível compreender na Figura 1:

⁶ Para ter acesso a alguns títulos de pesquisas realizadas a partir da abordagem teórica do materialismo lacaniano, de Slavoj Žižek, há uma lista das bibliografias dos Projetos de Iniciação Científica (PIC) nos estudos literários da UEM. A lista das referências pode ser encontrada em: </https://zizekando.wordpress.com/2021/04/12/uma-lista-para-la-de-especial-parte-i/>.

⁷ “Essa tríade pode ser precisamente ilustrada pelo jogo do xadrez. As regras que temos de seguir para jogar são sua dimensão simbólica: do ponto de vista simbólico puramente formal, “cavalo” é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer. Esse nível é claramente diferente do imaginário, a saber, o modo como as diferentes peças são moldadas e caracterizadas por seus nomes (rei, rainha, cavalo), e é fácil imaginar um jogo com as mesmas regras, mas com um imaginário diferente, em que esta figura seria chamada de “mensageiro”, ou “corredor”, ou de qualquer outro nome. Por fim, o real é toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo: a inteligência dos jogadores, os acontecimentos imprevisíveis que podem confundir um jogador ou encerrar imediatamente o jogo.” (ŽIŽEK, 2010, p. 11).

⁸ A fim de evitar confusão com as palavras “real”, “simbólico” ou “imaginário” em seus sentidos tradicionais e dicionarizados, toda vez que utilizarmos (R.S.I), no sentido lacaniano, essas palavras aparecerão com inicial maiúscula.

⁹ Em matemática, os anéis borromeanos são três anéis entrelaçados mutuamente.

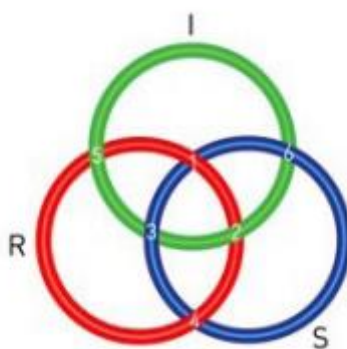


Figura 1 – Os seis cruzamentos do nó borromeano

Fonte: (CAPANEMA & VORCARO, 2017, p. 391).

De acordo com Marisa Corrêa Silva (2009), o Simbólico é um estágio no qual o indivíduo estrutura uma série de códigos, leis e proibições, tornando-se habitado por, e habitando, a linguagem, permitindo a socialização. O Imaginário seria, de certa maneira, o modo como os elementos são moldados e caracterizados por seu nome. Já o Real anunciaria uma série de contingências que afetam o curso da realidade de um indivíduo.

Žižek (2010) afirma que o Simbólico se instaura a partir da aquisição da linguagem. Assim, funciona como uma lei que estrutura toda nossa sociedade, que se utiliza individualmente deste mecanismo. Semelhante ao Simbólico, porque as estruturas se apresentam de forma próxima, e, além de se relacionar com a estruturação social, o Imaginário se liga à questão da cristalização dos símbolos, com a imagem, a sonoridade e os sentidos. Dessa forma, o enlace Simbólico e Imaginário estrutura as regras e os sentidos das vivências sociais.

Enquanto isso, o Real, de acordo com o Žižek (2010), é um termo que corresponde a um conceito enigmático, e não pode ser equiparado ao conceito de realidade social, justamente porque a realidade é também uma construção do Simbólico e do Imaginário. Para o filósofo (2010), o Real é um núcleo duro e traumático, que não é simbolizado e nem transpassado ao processo da linguagem, criando brechas entre a malha do Simbólico. Por essa questão, nota-se que a relação do Real com o Imaginário e o Simbólico, pela visualização do nó, se cria em um espaço que foge do sentido, é um espaço psicológico.

Essas interpretações são tomadas de diferentes formas a depender do ponto de partida da construção da tríade, visto que relacionando o Real com o Imaginário, o núcleo duro criaria uma dimensão figurativa e cristalizada da dificuldade da imersão na linguagem, enquanto, quando relacionado com o Simbólico, temos o próprio significante linguístico se desintegrando do sentido primordialmente coletivo.

Compreendendo o Real lacaniano como o abismo da Coisa-Vida primordial, consideramos que, apesar de ser propriamente apresentado como um núcleo duro, não deixa de ser um conceito dinâmico. O Real da paralaxe é, por exemplo, o Real do sintoma que pode ser tocado pelo Simbólico, pelo Imaginário e além da trilogia em si. Há, portanto, o Real que reflete o interior dentro de sua própria ordem aterrorizadora, o que, relacionado com o Simbólico, reduz os sentidos das fórmulas comunicativas com sentido fixo e, relacionado ao Imaginário, cria sua dimensão nos objetos e se permite traduzir por meio deles. Para melhor ilustrar, Žižek (2003) assinala a forma como Lacan ordena a relação da tríade:

os Deuses são da ordem do Real, a Trindade cristã também tem que ser lida através das lentes dessa Trindade do Real: Deus, o Pai, é o “Real real” da violenta Coisa primordial; Deus, o filho, o “Real imaginário” do puro Schein, o “quase nada” pelo qual o sublime brilha através de seu corpo miserável; o Espírito Santo é o “Real simbólico” da comunidade de crentes. (ŽIŽEK, 2003, p. 173).

A instância do Real é vivenciada conscientemente de forma mais comum quando do contato do sujeito com questões traumáticas, quando ele passa por alguma ruptura difícil e/ou dolorosa. A partir do momento em que essas questões traumáticas são externalizadas, sendo envoltas pela linguagem, o Real é recoberto pelo Simbólico, que é uma teia de regras já estruturadas para todos os sujeitos inerentemente, assim: somos inconscientemente regidos por tais regras.

Para que se torne mais inteligível, quando no ventre de nossas mães, estamos aprisionados pelo cordão umbilical, que nos oferece todo o tipo de nutrientes necessários para a sobrevivência, ou seja, a criança sente tudo que a mãe sente. Dessa forma, tudo que somos e o universo em que vivemos são uma coisa só. Depois do nascimento, o sujeito demora para compreender que ele não é mais unívoco com o universo; há um momento de reconhecimento dessa situação de separação do todo, chamado, por Lacan, de *fase do espelho*, ou *estádio do espelho*, “o chamado momento jubilatório em que a criança, vindo captar-se na experiência inaugural do reconhecimento no espelho, assume-se como totalidade que funciona como tal em sua imagem especular” (LACAN, 2005, p. 41): o surgimento da psique o leva a perceber que ele é uma coisa desligada da conexão direta com o mundo, que ele possui limites.

O momento de consciência é um momento extremamente traumático, pois, quando isso acontece, o bebê se frustra e percebe que não está mais em harmonia com o universo. Para Lacan, isso é tão traumático que o indivíduo, que torna-se sujeito depois dessa separação, passa a vida inteira com um vazio, sentindo que algum pedaço foi arrancado de si. Dessa forma, a partir da falta (e da constante busca) torna-se um sujeito integrado à sociedade e, naturalmente, neurótico, pela necessidade da busca de uma reaproximação com a integridade e a harmonia

que dele foram descoladas. (LACAN, 2005). O psicanalista francês chama esse momento de “castração”.

Ao mesmo tempo em que a consciência da separação é traumática é, também, necessária, porque, quando o sujeito percebe que está desvinculado do todo, desenvolve suas faculdades comunicativas, e é a partir dessa necessidade de comunicação que torna-se possível compreender que existem regras sociais que devem ser seguidas. O sujeito começa a estruturar a comunicação, a forma e a necessidade de entender tais regras e adentra no nível Simbólico. Portanto, a realidade como conhecemos é formada por essa tríade composta do Imaginário, do Simbólico e do Real, que são vinculados e não podem se soltar, pois, se isso acontecer, a realidade como um todo não se sustenta. Por isso, Lacan também se refere à castração como “castração Simbólica¹⁰”.

Após a castração fundamental e a inserção do sujeito no mundo do Simbólico, vê-se que o desejo – e o objeto causa de desejo (objeto *a*) – é apresentado com uma contradição que se refere ao prazer, a causa do desejo remete ao amor pelo mundo, mas também à violência dele advinda. Isso é posto porque, entre a estrutura da realidade, atuam os mecanismos de movimento e de pulsão do sujeito. Por tais constatações, é notório que, nas representações femininas de Helena Parente Cunha, há uma semelhança no que se refere à busca do desejo que é representado pelo desconhecido.

E, para que compreendamos como isso se ilustra na literatura, a seguir, apresenta-se a análise dos desejos da protagonista a partir do materialismo lacaniano. Para tanto, é preciso, ainda, discorrer sobre outros conceitos da linha investigativa adotada, para que a pessoa leitora acompanhe a análise por meio dessas instâncias fundamentais para a construção do sujeito social e que são, muitas vezes, apresentadas de forma dinâmica. Além da tríade discutida e a função do objeto *a* como causa de desejo, outras instâncias simbólicas e transitórias fazem parte da materialização dessa estrutura do desejo, como o grande Outro regulador e a própria manifestação da violência entre as brechas das cadeias estruturais.

O grande Outro atua dentro do Simbólico como uma espécie de regulador – ele nos ensina a desejar. É uma espécie de superego freudiano, contudo, é uma outra estrutura que também desempenha sua função dentro dos mecanismos do desejo, assim como o objeto *a*, a causa do desejo, que está localizado no meio da cadeia e aparece no Simbólico, nesta leitura social, mas também no Real em meio do circuito da pulsão.

¹⁰ Retomando o que, para Lacan, refere-se a um corte fundamental, cuja função é sustentar o domínio do que está "entre" o Real e as simbolizações, e que se dá, justamente, quando o sujeito compreende-se como tal na realidade.

Apesar das complexas acepções do conceito, porque o objeto *a* trata-se de uma entidade sem consistência substancial, ele pode desenvolver sua forma dinâmica quando aproximado do sujeito desejante, assim o “objeto *a* é o estranho objeto que não é nada senão a inscrição do próprio objeto no campo dos objetos, sob a aparência de um borrão que só ganha forma quando parte desse campo é anamorficamente distorcida pelo desejo do sujeito.” (ŽIŽEK, 2010, p. 63 e 64).

De acordo com Lacan (2005, p. 278), “o objeto *a* é aquilo que falta, é não especular, não é apreensível na imagem.” Nessa perspectiva, consideramos a importância de diferenciar o objeto de causa de desejo e o objeto de desejo em si; Žižek (2010) explica que, enquanto o objeto de desejo é a cristalização daquilo que se quer, a causa do desejo, objeto *a*, é o traço da razão do desejo, muitas vezes estruturada por questões inconscientes. Assim, tudo aquilo que o sujeito deseja é, na verdade, um reflexo do desejo do Outro. Para Lacan, “o desejo do homem é o desejo do Outro” (ŽIŽEK, 2010, p. 54), ou seja, tudo que o sujeito pensa desejar é, na verdade, um reflexo do que o Outro – uma instância superior que dita regras simbólicas – deseja.

Destarte, apesar de o grande Outro atuar em um nível Simbólico, o seu reflexo é social; por isso, de acordo com Lacan (2006, p. 432), “o eu só se apresenta e se sustenta como problemático, a partir do olhar do grande Outro.” É por esse motivo que o papel do grande Outro, à luz das mudanças sociais refletidas na arte, é essencial para que haja reflexos além do mundo Simbólico, pois a fórmula de Lacan é ambígua: ““É como Outro que ele deseja” significa primeiro que o desejo do homem é estruturado pelo grande Outro “descentrado”, a ordem Simbólica: o que eu desejo é predeterminado pelo grande Outro, o espaço simbólico que habito.” (ŽIŽEK, 2010, p. 55).

Para além disso, o objeto *a* provém da angústia do sujeito, ou seja, do querer desejar, do querer ter, do querer algo inalcançável. Por essa razão, o desejo, tido, para Žižek, como um reflexo do que o Outro deseja, relaciona-se com a violência que está atrelada às questões ideológicas, pois “está baseada em um insight teórico fundamental, enquanto a limitação da violência a seu aspecto físico diretamente visível, longe de ser “normal”, depende de uma distorção ideológica.” (ŽIŽEK, 2014, p. 12-13).

Dividida entre subjetiva, objetiva e simbólica, a violência pode exercer diversos papéis na constituição da autonomia do sujeito, no entanto, é, para Žižek (2014), como uma possível representação de mais um excesso, para além do Real que constitui a realidade, isso significa que a violência pode ser traumática e precisa ser ressimbolizada.

Mas como poderemos rejeitar por completo a violência se a luta e a agressão fazem parte da vida? A solução fácil é uma distinção terminológica entre a “agressão”, que

corresponde efetivamente a uma “força de vida”, e a “violência”, que é uma “força de morte”: a “violência” aqui não é a agressão enquanto tal, mas o seu excesso que perturba o andamento normal das coisas devido a um desejo que quer sempre cada vez mais. A tarefa consiste em nos livrarmos desse excesso. (ŽIŽEK, 2014, p. 51).

Nesta perspectiva analítica, percebemos que, na estrutura do romance, diversos conceitos abstratos transitam para a formação e manutenção dos discursos propostos, inclusive entre os vãos dos módulos, espaço onde o objeto *a* é compreendido como impulso do desejo; é a Coisa na esfera do Real que nos permite perceber as brechas das repressões ideológicas. São essas as repressões que ocupam o espaço do discurso da violência Simbólica que atua proximamente do mecanismo de causa do desejo, isso porque, ao deparar-se com alguma imposição castradora, social ou individualmente falando, principalmente a respeito das vontades de emancipação das mulheres que vislumbravam um futuro que articulava a idealização familiar e do casamento com a vida pública e desenvolvimento da carreira, a própria introdução da violência redirecionava a causa do desejo. A violência relaciona-se com a ideologia quando refletimos a ideologia como um mecanismo de criação de valores em determinado contexto social, é ela quem possibilita o domínio das esferas de poder sobre as outras esferas, por isso, por mais diferentes que as nuances do feminino sejam apresentadas, é possível que compreendamos que todas elas galgam um mesmo caminho de ressimbolização diante de alguma imposição – e que nem sempre é alcançado.

Com uma análise para além das questões que a própria autora da obra estudada reflete, percebemos que é possível que os valores sociais alterem a ordem Simbólica da realidade em que o feminino está inserido, ou seja, que gerem uma dualidade de pensamentos que dividem os atos das personagens e os seus próprios desejos, tomando o objeto *a* – causa do desejo – como propulsor dessas mudanças visíveis por meio dos recursos linguísticos, as escolhas dos discursos e as estruturas narrativas. Ao analisarmos a questão da estruturação da realidade, percebemos que, além de entender o processo que faz com que o sujeito deseje aquilo que o Outro¹¹ deseja, é necessário compreender o movimento que desempenha a causa desse desejo. Por isso, questionamos o que faz o sujeito desejar incessantemente alguma coisa. Como observamos, o objeto *a* é ambíguo pois, simultaneamente, remete ao tempo em que o ser era unívoco com a mãe e ao corte fundamental, a castração Simbólica, ou seja, o objeto *a* provoca desejo e medo quando aproximado de um Outro. Para Lacan,

¹¹ Compreender o Outro, grafado em inicial maiúscula, como uma instância Simbólica, diferenciando-se do outro, a alteridade. O Outro, para Lacan (2006), é definido como o lugar em que o discurso ganha consistência, ou seja, é o campo onde o discurso pode ser integrado, articulado e, até mesmo, refutado.

O Outro não é simplesmente o outro que está ali, mas literalmente o lugar da palavra. Existe, já estruturado na relação falante, este mais-além, este grande Outro para além do outro que vocês apreendem imaginariamente, este Outro suposto que é o sujeito como tal, o sujeito em que a fala de vocês se constitui, porque ele pode, não somente acolhê-la, percebê-la, mas também responder a ela. (LACAN, 1956-57, p. 79-80).

Contudo, voltamos a tratar o objeto de análise frente à compreensão simbólica, pois ADCV¹² retrata a vida de uma pintora que, ao se casar, encontra-se em uma situação de oposição em relação ao seu presente e às coisas que sonha conquistar. Essa disparidade é perceptível no discurso, pois a narrativa é delineada de maneiras diferentes, com um recorte do passado, do presente e do futuro; por essa razão, é possível analisar como as questões sócio-históricas e como o meio em que as personagens se inserem permeia, molda, recorta e delimita os seus desejos.

Tomamos, como ponto fundamental da análise, a formação da instância de causa-de-desejo dessas personagens que, às vezes, remete ao prazer e, às vezes, remete ao sofrimento: as buscas e frustrações são resultados de restrições. É visto que o papel do feminino está atrelado às instâncias sociais; dessa maneira, os questionamentos sobre as instâncias e os discursos feministas, que permeiam a constituição dessas mulheres, podem ou não modificar o objeto causa de desejo dessas personagens. Afinal, como alcançar um enquadramento social em um momento em que a sociedade está dividida entre a predominância patriarcal e as suas nuances revolucionárias? O convívio e a percepção desses movimentos podem (ou não) moldar as personagens e redirecionar a causa de seus desejos para além do objeto desejado, ou seja, fazem-nos refletir a respeito do porquê do desejo, de qual é a causa do desejo (designada como objeto *a*), para que, por fim, consigamos compreender se a submissão à violência – física e psicológica – experimentada pelas personagens pode ser um reflexo da busca pelo prazer.

É visto que a personagem protagonista está atrelada ao meio familiar, ou de amigos próximos, de forma intrínseca, possuindo vínculos de dependência em meios que articulam a violência e que, em certos momentos, articulam até mesmo a desumanização dessa personagem sem nome; no entanto, justamente pela falta de identidade demarcada, tomamos essas leituras como representações arquetípicas, metafóricas ou alegóricas, não a fim de psicanalisar de forma individual as tomadas de consciência da personagem, mas sim tomá-la como uma identidade vazia a ser composta pelas representações do imaginário coletivo de sujeitos que tentam se reintegrar diante dos próprios questionamentos: “Cópia e reduplicação e amarrado de linha limitadamente. Eu queria desamarrar o traço e desenrolar o fio e segurar outro caminhando. Eu

¹² *As doze cores do vermelho* (1989), de Helena Parente Cunha.

queria desenhar a ânfora como eu queria. A simetria no desmedir. O lado de lá é diferente do lado de cá. Nada é igual a nada. Tudo é igual a tudo. (ADCV, ângulo 1, p. 22).

Isso se relaciona ao movimento de busca pela satisfação individual.

Esse gozo paradoxal caracteriza o movimento da pulsão como aquilo que encontra satisfação contornando o objeto, deixando-o escapar repetidamente. As três razões referem-se, assim, à tríade RSI: a proibição moral simbólica, a preocupação imaginária pelo equilíbrio dos prazeres e o real da pulsão” (ŽIŽEK, 2013, p. 29).

A criança retratada na obra tem a sua feminilidade atacada pela dominação masculina, numa violência simbólica, ao não ser permitido que ela questione as “verdades” condicionadas a ela. As outras representações femininas são tidas como símbolos de estigmas sociais, como o caso da amiga louca, que vive arraigada aos valores patriarcais e religiosos. É por isso que há diversas falas que constituem, de forma clara, a voz do conservadorismo e da repressão como um possível resultado de violências simbólicas. Como afirma Angélica Soares (2012), as palavras da mulher louca constituem “a fala da opressão e do conservadorismo, aceitos sem questionamento, em decorrência da naturalização da dominação, resultante de estratégias de violência simbólica” (SOARES, 2012, p. 57). Considerando essas questões, é notório que as instâncias que regem o comportamento humano estão sempre em constante mudança e refletem-se na constituição do próprio sujeito, em uma referência às vezes em que a personagem era, reiteradamente, elogiada na escola por ser educada, obediente e estudiosa, bem como há o retorno dessa mesma voz da amiga louca no último ângulo discorrendo sobre a insatisfação com a própria vida, que ainda se apresenta diante de tantas frustrações e não consegue desvincular sua autoimagem com tudo aquilo que acreditou, e foi ensinada a acreditar, que seria satisfatório: a constituição familiar e o lugar maternal onde seus sonhos ganhariam novas formas e amplitudes.

Para entendermos a evolução desses sujeitos, é importante que consideremos todas as áreas que os constituem. Como seres instituídos socialmente, com uma teia de regras que se integraliza no Simbólico, buscamos saber quais são as influências do meio social em que estamos inseridos que são refletidas no nosso próprio ato de almejar.

Consideramos a ideia de que a arte é um reflexo social, no entanto, não somente um objeto refletido, no sentido de simples transposição, mas sim refratado – como demonstrado em estudos que buscam investigar a influência do movimento feminista na arte contemporânea, a exemplo: “O feminismo e a arte contemporânea – considerações”, em que Talita Trizoli (2008) discute o papel da arte produzida por mulheres como uma ferramenta de resistência, possibilitando discussões sobre o espaço do cânone literário retratado por Sandra Maria Job

(2015), em “Cânone, feminismo, literatura: relações e implicações”, e também precedido em reflexões propostas por Helena Parente Cunha, realizadas na organização de “Desafiando o cânone” (1999). O estudo busca explorar narrativas que apresentam personagens que ultrapassam o lugar comum e são eficientes para “avaliar o estereótipo em que foram inscritas e, dispostas a se desvencilharem das máscaras e dos papéis impingidos, perguntam-se pela própria identidade”. (CUNHA, 1999, p. 18).

Desse modo, é de grande relevância viabilizar e relacionar as produções artísticas com o avanço social, principalmente com as conquistas feministas. Por isso, é extremamente importante considerar a literatura de autoria feminina, escrita por mulheres, contando histórias de mulheres, direcionada a possíveis leitoras mulheres.

A associação de literatura à função de reflexo da sociedade acaba, na maioria das vezes, sustentando um certo reducionismo do literário ao resultado imediato de impactos socioeconômicos, mas não há como se negar que os movimentos literários refratam a sociedade: a literatura não é o seu reflexo de uma forma direta, mas ela nasce e repercute socialmente, pois é nela que se incluem os movimentos estéticos e culturais, e isso não desconsidera os movimentos que fazem a ponte entre as relações materiais e a produção artística. Se a literatura fosse, apenas, um “reflexo” do momento em que se vive, como sobreviveria ao fechamento de um período histórico e persistiria se relacionando com outros contextos subsequentes? Como se explicaria que diversas obras coexistem e cada uma delas se remete ao contexto de produção de diversas formas: corroborando, contrariando, denunciando e, até mesmo, expressando o incomunicável? Assim, é necessário pensar na literatura como representação, como imaginário, como recriação e transmutação.

Buscamos, por meio dessas análises, assimilar conceitos citados, inúmeras vezes, na obra ADCV, como: o “lado de cá” e o “lado de lá”; são nesses lados e, além disso, entre eles, que torna-se possível entender como as diferentes narrativas possibilitam uma leitura horizontal e panorâmica da constituição histórico-identitária das personagens que representam as vozes femininas. Elas moldam nossos desejos e ímpetos e se diferenciam de acordo com os módulos que sustentam a narrativa em primeira, segunda e terceira pessoas nos módulos 1, 2 e 3. Como é possível visualizar na estrutura a seguir:

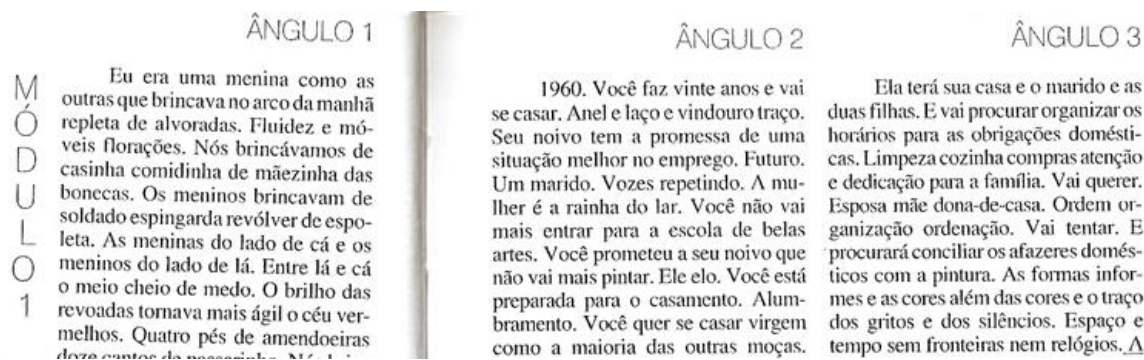


Figura 2 – Excerto da página inicial do romance ADCV, de Helena Parente Cunha, 3º edição, publicada pela Editora Tempo Brasileiro, 2009

Fonte: escaneada pela autora, 2021.

Essa proposta se relaciona com o próprio conceito de paralaxe zizekiana¹³, apresentada como um método de desmembrar as estruturas ideológicas; “a ilusão de poder usar a mesma linguagem para fenômenos mutuamente intraduzíveis e que só podem ser compreendidos a partir de uma espécie de visão em paralaxe, de um ponto de vista sempre mutável entre dois pontos entre os quais não há síntese nem mediação possível.” (ŽIŽEK 2015, p. 11), deste modo, a definição mais comum ao termo é o “deslocamento aparente de um objeto (mudança de sua posição em relação ao fundo) causado pela mudança do ponto de observação que permite nova linha de visão.” (ŽIŽEK 2015, p. 25). Além disso, não somente construindo uma fuga da noção de dialética, a proposta do deslocamento se comporta como uma possibilidade de compreensão do núcleo subversivo. Assim, longe de constituir um obstáculo irreduzível para a dialética, a noção de lacuna paraláctica é a chave que nos permite discernir seu núcleo subversivo.

É evidente que essa construção imagética permite que pensemos em uma proposta de leitura direcionada a esses ângulos e a essa construção textual tripartida. Visto que os ângulos se relacionam com a construção da realidade como a tríade lacaniana e o deslocamento da posição analítica pode integrar a composição desses fragmentos em uma construção identitária da personagem, por meio da crítica feminista, mas também em uma construção social, a partir de crítica materialista. Nessa perspectiva, a principal hipótese da pesquisa é de que, ao se inserir em outro contexto e ter contato com outras realidades, as personagens podem ser influenciadas e o objeto *a* – a instância que as fazem desejar – pode ser transferido e direcionado a outros objetos de desejo, visto que este ocupa um lugar artificial e transferível. E a escolha do romance que se estrutura de forma angular acrescenta à leitura da violência e dos conflitos entre medo e

¹³ Žižek se baseia na decisão estratégica político-filosófica de “chamar essa lacuna que separa o Um de si mesmo pela palavra paralaxe” (ŽIŽEK, 2015, p. 15), contudo, há de se considerar que o conceito possui diferentes domínios e aplicações teóricas que se relacionam e partem de um ponto de visão que especula as dualidades.

fascínio despertados pela órbita que o objeto *a* representa na vida das personagens. Leitura esta que é evidente na construção da imagem das mulheres simbolicamente violentadas no ambiente doutrinador, “Vozes me mandavam calar a boca. Por que eu não podia falar?” (ADCV, ângulo 1, p. 26), e que ecoam em todas as narrativas, pois representam uma herança história e cultural, bem como nossos sistemas de crenças morais, éticas ou religiosas. Deste modo, a constituição social não escapa das representações literárias, o medo se mede pelas imposições restritivas que se fazem presentes na narrativa, como em: “Por que eu tinha medo de falar? Divisão e dividido. Um pedaço do lado de cá e mais” (ADCV, ângulo 1, p. 26).

Para compreendermos certas rupturas sociais que estão refletidas na arte e na literatura, é preciso analisar os reflexos sociais contidos nas produções da autora, que são, também, um resultado dessas rupturas. Para tanto, procura-se analisar como são essas manifestações nas diferentes propostas de leitura; e se influenciam na constituição do objeto *a* das personagens, como este é permeado pela busca do desejo e, também, da violência enquanto resultado desse desejo, no entanto, em termos específicos, também almeja-se levantar bibliografia acerca dos conceitos lacanianos e categorias analíticas de Slavoj Žižek difundidas na pesquisa literária, a fim de constatar se as questões sociais e históricas são responsáveis pela transferência de valores Simbólicos na constituição dos sujeitos – representados por personagens femininas da literatura de resistência de Helena Parente Cunha.

Como já elucidado, Žižek se apropria dos conceitos lacanianos e os aplica na esfera da filosofia política, contudo, em termos objetivos, ao buscar as discrepâncias entre as leituras, é necessário conferir se o nível do objeto *a* não é mais representado, unicamente, pela busca de satisfação fundamentada em valores patriarcais e reconhecer os contextos sociais expostos na obra de maneira demarcada, estruturalmente, por colunas que representam o passado, o presente e o futuro. Assim, torna-se importante também verificar se questões simbólicas presentes no romance, como a utilização de números e de cores, podem ser um reflexo atrelado aos desejos inconscientes que são trazidos ao discurso por meio de diversos recursos linguísticos, como o uso do ‘eu’ (do passado), do ‘você’ (do presente) e do ‘ela’ (do futuro), que servem para delinear a autonomia da personagem protagonista e das vozes femininas. Os conceitos do materialismo laciano, como a necessidade de analisar se a falta demarcada pelo objeto *a* está relacionada com os desejos do grande Outro, a formação da ordem Simbólica, a análise da violência simbólica e da ideologia familiar são, também, o subsídio para a compreensão da fundamentação do sujeito na realidade (em todas suas estruturas explícitas e implícitas).

Há três pilares na constituição desta pesquisa, a qual contempla os estudos históricos e os seus reflexos na literatura; (1) o estudo acerca da sociedade e do momento histórico do

lançamento da obra, que relaciona-se com a estruturação do Simbólico e de suas estruturas, (2) o produto artístico e suas nuances de análises frente à estrutura formal, seus símbolos e sentidos e (3) a metodologia de análise e leitura, pautada em uma disposição de fragmentos angulares que, em uma leitura modular, possibilita a compreensão das identidades femininas, considerando a constituição da sociedade que atua no sujeito e do sujeito que atua em sociedade.

A última leitura se trata de uma sequência contínua e vertical de cada ângulo (1, 2, 3) proposto no romance em uma estrutura horizontal, como a continuidade da narrativa que volta ao passado e vai ao futuro em um fluxo contínuo, ou seja, na estrutura do romance, os ângulos 1, 2 e 3 são apresentados, ao mesmo tempo, em cada módulo, o que sugere uma leitura que compreenda e dialogue com todas as vozes e tempos da narrativa. Cabe, ao leitor, que receba os fragmentos concomitantemente e edifique a constituição da história com a apresentação de novos módulos subsequentes. Enquanto isso, a leitura angular propõe isolar cada um desses módulos, a fim de que a mesma voz e tempo da narrativa confirmem a estruturação da(s) personagem(s) em uma ordem Simbólica reguladora que, justamente por ser restritiva e unitária, não possibilita a integração e simbolização do sujeito (ou sua desintegração com a impossibilidade de ressimbolização). A leitura modular desejada é apresentada posteriormente na subseção 3.2 e almeja remover a restrição desses ângulos apresentados de forma individual e unitária, pois une as individualidades, torna-as coletivas.

De acordo com Candido (1967, p. 11), “os estudos procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos”; desse modo, é importante “estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro” (CANDIDO, 1967, p. 11). Assim, destacamos a importância de analisar as relações dos acontecimentos com os fatos sociais, estabelecendo o que Candido (1967, p. 25) chama de “causa ou consequência”. Assim, é importante analisar questões que envolvem a função social da obra, pois ela é direcionada a um público e pode acarretar uma “manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (CANDIDO, 1967, p. 55). Além dessas questões, estudos feitos por Ribeiro (2015) mostram como a nossa sociedade é fragmentada por questões de classe, de cor e de preconceito; por essa razão, essa fragmentação também pode ser refletida na literatura de autoria feminina. Ao ponderarmos sobre todas essas questões direcionadas à influência social, na obra, também devemos considerar a autora e as relações da artista e do grupo social ao qual ela pertence.

Dessa forma, é concebível que, para a análise proposta, o suporte analítico e social do momento histórico do lançamento do romance se relaciona diretamente com a estruturação da ordem Simbólica social, e isso se associa com a leitura do produto artístico em si, frente a sua

estrutura formal e simbólica. Assim, a metodologia de análise busca dispor dos fragmentos para uma leitura individual e coletiva, representada pela disposição da leitura vertical e horizontal, pois os alicerces necessitam da significação um do outro em uma pesquisa constitutiva, visto que o objeto *a* é permeado pela busca do desejo e da satisfação, em busca de certa emancipação, mas também do medo e da violência, que podem ser representados de diversas formas, pois a imposição “não é uma propriedade exclusiva de certos atos, distribuindo-se entre os atos e seus contextos, entre atividade e inatividade. O mesmo ato pode aparecer como violento ou não violento conforme o contexto” (ŽIŽEK, 2014, p. 134).

Ao iniciar a análise textual, é importante que consideremos as estruturas nas quais a figura feminina estava inserida, que são demarcadas pela linguagem tanto verbal quanto não verbal, são essas reflexões acerca das questões históricas propostas pelo materialismo lacaniano que nos permite partir da materialidade linguística para o alcance do inconsciente, sem desconsiderar os diversos aspectos que estruturam a realidade. Desse modo, é possível compreendê-los como símbolos e representações, transferindo essa percepção à ideia da formação de um sujeito social.

Ao fim do preâmbulo, restabelecendo as vozes das mulheres da narrativa do romance estudado, é a partir dessa possibilidade de leitura teórica que a materialidade será destacada no enredo de ADCV, por isso, a próxima seção, busca examinar alguns elementos narrativos presentes no romance em estudo, trazendo, como foco de análise, a relação existente entre o romance e o movimento feminista sobre a materialidade da análise, da estrutura estética e dos símbolos, no contexto sócio-político-literário das décadas de 60, 70, 80 do século XX, o que também contribuirá para a compreensão leitora no decorrer da análise da terceira seção desta pesquisa.

É esperado, portanto, que, com o suporte das seções posteriores, consigamos compreender o porquê de existir uma mudança estrutural e de esses recursos linguísticos refletirem em uma reestruturação e ressimbolização dos traumas por meio dos desejos de liberdade.

2. RUPTURA E NÓ: ESTRUTURAS E DESESTRUTURAS DA NARRATIVA

RESUMO

*Nós vivíamos soletrados
Em sílabas que não se somavam
Nem cabiam nos significar-nos*

*Nós morríamos em resumos
De esquemas que nos convergiam
Ao cerco de farpa e fogo.*

(Helena Parente Cunha)

O romance ADCV narra a trajetória da personagem protagonista frente às suas descobertas, medos, anseios, desejos e, dadas as especificidades discursivas e sintáticas, não é facilmente possível apresentar, ao leitor, um reconhecimento particular do enredo, da história propriamente dita, com peripécias, acontecimentos pontuais e desenrolar do clímax, isso porque o enfoque da narrativa se apresenta nos movimentos interiores da personagem e não é apresentado de forma linear. Apesar disso, podemos constatar que a narradora se desdobra por entre três faces de descobertas: a da criança, no ambiente escolar, que se questiona sobre mundo e apresenta seus anseios, da mulher casada, no ambiente doméstico, que vive as dúvidas sobre seus deveres e anseios, e da mulher artista, nos ambientes – e nas viagens – onde busca alcançar alguma satisfação individual de seus anseios.

Dividido por ângulos, os 48 módulos da obra traçam o amadurecimento de uma criança que estava em processo de desenvolvimento, transitando entre os tempos e as esferas da escola e, depois, do lar. A, agora, mulher casada e mãe de duas filhas tenta intermediar sua existência entre todos os papéis assumidos e direcionados a ela: o de esposa, o de mãe, o de amiga, o de artista; e percebe, em sua própria postura diante dessas imposições, a dificuldade em alcançar a verdadeira transgressão, mesmo quando mergulhada na ruptura de valores que foram tão reiterados, para ela, durante a infância, e essas são as exatas categorias que caracterizam o verdadeiro sujeito lacaniano.

Deste modo, refletimos as características dessa representação, pois, ao se apresentar um sujeito múltiplo e duvidoso, é apresentado o puríssimo histórico, o sujeito questionador. Isso tudo ambienta uma questão conotativa muito presente na obra e na literatura de Helena Parente Cunha, o desempenho dos espaços psicológicos entre o “lado de cá” e o “lado de lá”, que apresentam a noção da transgressão e do aprisionamento, além da possibilidade de uma leitura

em paralaxe, que, ao transitar entre os espaços, subsidia a sustentação e formação ressimbolizada desse sujeito apresentado de forma desintegrada. A protagonista, as amigas representadas pelas características físicas (loira, negra, de olhos verdes etc.) e as suas duas filhas, que são figuras importantes nessa narrativa de "lado de cá" e "lado de lá", refletem as multirrepresentações dos femininos, que integram o campo da visão identitária da formação dessas mulheres, em que a crítica feminista clarifica o percurso.

Essas discrepâncias podem ser afirmadas na representação dos símbolos, da análise das cores, dos números, da linguagem crescente da narrativa que, no primeiro ângulo, é infantil e poética e, nos outros, amadurece com os vestígios das limitações sociais com a necessidade de ser reafirmada e requestionada. A pintora vive a dubiedade entre seus deveres instituídos pelo próprio gênero determinado, em ocupar o papel de esposa e de mãe, em cuidar do lar e da família, e aos direcionamentos do sujeito pós-moderno, aquele que busca lidar com seus fractais por meio da busca pelos desejos e pelas artes. A vida doméstica se choca com a vida artística da personagem: o dever e o prazer; o querer e o poder, ou seja, de forma cristalizada, a neurose do sujeito lacaniano é sempre perceptível na constituição dos sujeitos do romance.

Fala-se, portanto, sobre estruturas restritivas compostas, “eu devia comportar-me e ter juízo e falar baixo e rir pouco e não gesticular e não mudar a roupa na vista dos outros. Não não ão ã. Sutiã.” (ADCV, ângulo1, p. 18); e a estrutura familiar ganha forma no espaço da narrativa, porque é, justamente, a imersão no papel de esposa e de mãe que afasta a mulher da sua vida artística. Assim, o lar (ou o apartamento) é o ambiente de aprisionamento, em contraposto com a criação – de forma simbólica e literal –, pois a artista se vai quando assume o papel da mulher do lar. Isso é perceptível porque a composição discursiva nos permite analisar as multiplicidades de vozes representadas; é a linguagem que denuncia o sujeito neurótico e, no romance, é ela que acompanha a evolução do sujeito.

A narrativa espacial transita entre esses lados, que ganham formas mais contundentes diante dos verdadeiros espaços da narrativa. O ambiente escolar, que predomina o ângulo primeiro e juvenil, provê a manutenção do “lado de cá”, de pregar os valores instituídos e de educar e direcionar a personagem com seus deveres, como em: “As meninas do lado de cá e os meninos do lado de lá. Entre lá e cá o meio cheio de medo”. (ADCV, ângulo 1, p.14); além de demarcar a entrada no Simbólico, leva ao segundo ângulo predominantemente fixo, a casa – apartamento –, e o simbolismo da esfera privada, espaço socialmente feminino e restritivo. Daí se ocupa a importância do olhar frente ao meio, ao ângulo dois, que funciona como uma ponte entre o cá e o lá, pois, apesar de reiterar os valores dominantes e patriarcais do espaço ocupado pela mulher, apresenta a busca por algo além. O artifício da libertação é narrado por meio de

suas individualidades, na obra, compreendidas como as manifestações artísticas, as transgressões morais, as viagens expositivas, até a transição espacial que desemboca em uma nova casa mais ampla e, também, mais vazia. O desejo não se satisfaz no alcance do desejo, porque a estrutura propulsora não tem o objeto desejado como fator determinante, e sim a busca de.

É, então, em um diálogo cíclico, e de eterno retorno, que é possível acompanhar passado/presente/futuro atuando em uma única formação espacial, agindo individualmente, mas reverberando na atmosfera da constituição como um todo, como uma voz espectral que tudo sabe, que tudo sente e que tudo vê. Não apenas atribuída na narrativa, visto que os fragmentos, as pontuações, a falta de conjunções em um discurso que foge das normas previstas pela sintaxe, permitem que encaixemos nossas próprias peças de signos linguísticos. Além disso, o que faz do discurso narrado ainda mais permissivo e modular são as transferências dos discursos entre os lados que se encontram presentes no enunciado histórico, memorial e também silencioso, visto que, ao dar voz às representações do feminino, permite a multiplicação das vozes estruturadas em eu-você-ela, trazendo o caráter autobiográfico e também onisciente da voz da narradora que conta e se reconhece em seu próprio discurso do passado e do futuro, mas também de outras vozes que são contadas.

A personagem protagonista é narrada de sua infância, amadurecimento, casamento, maternidade, desenvolvimento profissional até se findar cruzando o caminho da emancipação, na transgressão dos valores patriarcais; e sua independência não a tornou livre dos valores e do peso de seu existir, do peso de suas próprias escolhas e consequências, pois, abdicando de sua carreira e ocupando o espaço de esposa e mãe, a mulher não sentia-se satisfeita, faltava-lhe algo mais, a transgressão por meio do investimento para a carreira de pintora abriu-lhe, então, outro portal de comunicação para consigo mesma, a da mulher que não conseguiu sucumbir seus desejos, por não aceitar que uma escolha prevê uma renúncia. E foi, justamente, o peso da não compreensão da renúncia que não permitiu a existência da mulher em sua vida concreta e matéria terrena, uma estrutura da formação do sujeito lacaniano que se cristaliza diante da narrativa que só prevê uma solução de manutenção para o estabelecimento da ordem social: a ressimbolização.

Ao mesmo tempo que a protagonista, narrada em fragmentos, carrega, em sua voz, uma multiplicidade de discursos construídos no nó que sustenta a tríade e se desenvolve de maneiras individualmente coletivas, quando isoladas, as múltiplas vozes, por vezes, se sustentam pela variabilidade discursiva que nos direciona à sustentação da realidade do sujeito. Assim, mesmo que individualmente potencializadas no discurso, as instâncias simbólicas da tríade não se

rompem, sustentam as multiplicidades vocais, mas não sustentam o esvaziamento de alguma dessas estruturas. A personagem morre quando deixa de desejar. E diferentemente das estruturas representativas que não se rompem, as estruturas sociais manifestam seus vínculos e desvínculos: a visão do próprio sujeito lacaniano já é vista como um processo paralático, pois os discursos, representados nos ângulos, se articulam entre artifícios linguísticos formais e simbólicos que demonstram a imaturidade por meio, por exemplo, do uso dos diminutivos.

Há a presença da inarticulação – do próprio fluxo de pensamento da narradora – pela ausência dos mecanismos linguísticos articuladores, e a partir disso é apresentada a presença da temática do medo e da contingência, em construções como “as diagonais aos meus pés se traçavam. Eu ia eu fui eu fosse. Tirei os pés do pedal. Soltei as mãos do volante. Quando abri os olhos eram vozes ao redor.” (ADCV, ângulo 1, p. 106), que, com o decorrer na narrativa, se desenvolvem ainda mais como a apresentação partida da própria mulher e da narrativa apresentada no início do romance, que se une à leitura em paralaxe proposta por Žižek (2015): “Existir é juntar pedaços que permanecem e coexistem em dimensão una e múltipla.” (ADCV, p. 13).

A princípio, para ressignificar o luto da perda do amor pueril, pelo qual a protagonista idealizou uma vida de realizações, houve o direcionamento desse corte e frustração ao casamento com seu primeiro namorado, porque o casamento, nessa estrutura em que a personagem foi, paulatinamente, inserida, serve como o resultado: a forma mais estabilizadora de satisfação pessoal; desse modo, desejando – e, na verdade, pensando que desejava aquilo que o Outro gostaria que ela desejasse – a moça se casa e, depois, ao se deparar com a realidade frustrante, ao perceber que a busca pela liberdade levou-a, justamente, à prisão em uma outra estrutura social, do lar, com o abdicar dos sonhos da infância, seu desejo de liberdade é redirecionado. Neste caso, ao buscar ressimbolizar o seu trauma e distanciar a aproximação com o Real, a mulher ressimboliza a sua frustração inserindo-se em uma outra ordem Simbólica que a ensinaria a desejar outros objetos.

A voz que narra é de uma pintora com sua identidade fragmentada pelos seus próprios desejos questionáveis e as normas sociais impostas a ela. O desejo de liberdade é sempre, em alguma esfera estrutural, desestabilizado pela culpa da transgressão. Como se o Real sempre emergisse entre as frestas do Simbólico. E, não em vão, desde sua infância, a desenvoltura criacional, da forma criativa, da mulher se dá pela arte, pela criação de desenhos, cores e formas não compreendidas como formais ou comuns no imaginário coletivo. A pintura abstrata – que se formaliza por meio da criatividade – é a representação do sujeito que quer desformalizar o

coletivo, pintando sua própria identidade com suas próprias cores e simbolizações, buscando equilibrar-se dentro das estruturas da realidade.

São as personagens secundárias que se apresentam de uma maneira mais plana, em oposição à protagonista, porque são representações figurativas unitárias e, talvez, sejam apresentadas com esse intuito formal. As amigas da narradora transitam, junto com a própria, entre os ângulos, tempos e espaços; e se articulam, no primeiro módulo, como a menina dos olhos verdes, a menina loura, a menina... que se transformam, nos outros ângulos, nas amigas da protagonista (a amiga dos cabelos cor de fogo, a amiga negra, a amiga jornalista). Essas amigas carregam, consigo, os estigmas sociais, a manutenção do patriarcalismo, a transgressão desses valores, o desenvolvimento profissional, fragmentos de resultados formativos dos vestígios – e da eterna manutenção – das imposições sociais que são formadoras dos sujeitos, ou seja, compõe uma ordem que se integra ao Simbólico, ao Imaginário e ao Real, distanciando-se de seus excessos e transpassadas pelas estruturas do desejo presentes nos vãos da narrativa.

A amiga loura conduz, por exemplo, não somente na aparência angelical, o estigma do pueril. Ela é apresentada como defensora dos bons costumes, narrada como a amiga que tem a voz da obediência, porém, apesar de representar todo o caminho correto enviesado pelos seus hábitos, no decorrer da narrativa, ela também é surpreendida com a sua incapacidade de modificar seu destino, visto que seu marido vive uma relação extraconjugal e sua filha subverte os valores ensinados pela mãe. Assim, mesmo sabendo a tabuada de cor, na narrativa infantil, se afastando dos assuntos “impuros” e se mantendo fiel aos valores sociais predeterminados às mulheres, ela é duplamente silenciada. Por outro lado, a amiga dos olhos verdes apresenta uma voz transgressiva desde os primeiros anos da narrativa, o que nos permite perceber que, apesar de integradas em um mesmo contexto social, os direcionamentos de busca e desejo dessas mulheres são muito diferentes.

A criança que sempre apresentou uma voz questionadora, a menina de olhos verdes, transformou-se em uma mulher emancipada, que se desenvolveu na carreira de jornalista, analisada, por Martiniano (2019), como o estereótipo do perfil psicológico da mulher fatal, desenvolvendo-se como um objeto de desejo pouco alcançado, justamente por ser uma mulher financeiramente independente e crítica dos valores sociais impostos, “questiona os mecanismos responsáveis pela opressão da mulher, denunciando as estruturas sociais-políticas-econômicas geradoras das milhares de prostitutas das cidades grandes”. (ADCV, ângulo 2, p. 23).

No entanto, entre as vozes silenciadas e pronunciadas, existem, ainda, uma infinidade de nuances discursivas que permeiam a formação e desenvolvimento da identidade dessas mulheres, as vozes que ficam à margem. A amiga dos cabelos cor de fogo que, em certo grau,

apresenta a voz da emancipação e tinge a coloração do fogo como um próprio estigma marginal, não transgrediu o valor da moral e dos bons costumes, porque a ela esse espaço nunca foi oferecido. Apesar de não influenciada pelo discurso da moral e dos bons costumes, não transgrediu, pois pertencia ao lado de lá em sua origem e por isso foi expulsa, de forma literal, da escola no ângulo inicial. A ela foram negados os estudos, a oportunidade de uma formação para uma profissão formal, e, por mais que houvesse o desdobramento da tentativa de reintegração, principalmente por parte da protagonista, a voz vermelha narra um discurso de tentativa e impossibilidade. O outro difícil acesso acontece na voz que, apesar de falada, é silenciada.

A voz da invisibilidade é a da amiga negra, que apresenta-se excluída desde o início da narrativa e, por mais que tivesse alcançado um grau elevado de emancipação, tornando-se uma médica reconhecida, seu discurso, sua voz e sua presença física marcam o preconceito e o racismo arraigado na estrutura social, refletidos nos estudos a respeito da teoria do feminismo negro, enquanto uma nova corrente duplamente opressiva e reiterada constantemente pela voz do marido da protagonista do romance analisado.

Ainda no âmbito das vozes femininas que são contadas pelo discurso da narrativa, se as amigas representam os vestígios sociais de formas singulares, as duas filhas da mulher são ainda mais simbólicas, pois, nelas, são contidos os tempos e os espaços psicológicos, em termos helenísticos: o “lado de cá” e o “lado de lá”. A filha mais velha, transgressora, revolucionária e rebelde e a filha mais nova, que não consegue romper com o elo familiar, é sensível, infantil e contida. Aqui, encontram-se os dois lados predominantes da simbolização, a formação do sujeito e a compreensão de seus desejos, do objeto *a* que o faz desejar (e até mesmo desejar não desejar, no caso da filha mais nova), que, a partir do corte fundamental, busca um objeto para se suprir, se saciar. “Ela terá alegrias e tristezas com as duas filhas. Uma nunca aprenderá o que ela ensinar. A outra já saberá o que ela não sabia. Uma é o sedimento de eclipse em retrocesso. Outra é o desencadear de cardumes em propulsores risos. Ruptura e nó.” (ADCV, ângulo 3, p. 17).

A neurose da filha mais nova que, tão aprisionada do lado de cá, finda a narrativa internada em uma clínica, elucida a impossibilidade de transgredir. Assim, o lado de cá se manifesta, novamente, como uma força predominantemente opressora e, naturalmente, se relaciona com a emersão do Real que, sempre que predomina a cadeia simbólica discursiva, cruzando e barrando a satisfação do desejo, não permite o avanço da reconstrução desses sujeitos questionadores.

São tantas as representações femininas exatamente pelo intuito da percepção de como cada uma dessas vozes desmistificam o sujeito feminino presente no Imaginário coletivo, isso a considerar que a obra foi lançada na década de 80, quando o movimento feminista se articulava em prol de força política e manutenção do espaço da crítica e isso tudo atuava – e atua – na constante construção do sujeito. Quando a autoria feminina ganha novos espaços e se abre para novas narrativas, a literatura surge também como uma manifestação política por meio das vozes de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst, Adélia Prado, Cora Coralina, Sônia Coutinho, Lya Luft, Ana Cristina Cesar, Cecília Meireles, Helena Parente Cunha... que transitam entre gêneros e conduzem a participação ativa da mulher na sociedade, pois as representações femininas desmitificam vozes dos tempos passados e, a contextualizar a obra em seu período de publicação, vale ressaltar que o romance ADCV foi lançado no final do século XX, momento em que o movimento feminista ganha força política não somente como movimento social, mas também como crítica teórica, o que teve grande relevância no processo de construção identitária do sujeito pós-moderno, também integrado na literatura.

Enquanto isso, as representações masculinas, na narrativa, são as reafirmações da existência opressora. A imagem do marido reafirma o papel do homem, a figura do personagem plano e limitado: o pai de família, circundado de cores escuras, da pasta preta, preso em sua própria existência; em contrapartida, outra figura masculina também tem um papel importante na narrativa: o marido da mulher loura, arquiteto com quem a protagonista se relaciona e que permite a transgressão do prazer, um homem bem-sucedido; demarcando as representações opressoras nas figuras que ocupam o lado de cá e do lado de lá.

Se o lado de lá também remete aos desejos, pois é nele que se fala das transgressões nem sempre realizadas, esse lugar também existe como a manifestação criacional e imaginativa. Também por isso, os saltos para o lado de lá da personagem protagonista se dão quando a mesma se manifesta por meio da arte, da pintura criativa, imaginativa, contagiante. Enquanto as outras personagens mulheres – amigas e filhas – se aprisionam em uma estrutura muito mais delimitante (cá ou lá), a protagonista cruza os muros das possibilidades ao pintar suas expectativas e, também, ao ser um elo entre as mulheres representantes. Ela simbolizaria, portanto, o equilíbrio entre os níveis entrelaçados.

Dessa forma, é por meio das vozes que são narradas que o discurso se torna plural e isso é visto nas características das estruturas da materialidade narrativa, a respeito das ordenações que suportam o romance e das que o atravessam, além das construções materializadas na obra que possibilitam a construção de símbolos, sentidos e diversas possibilidades de leituras que serão propostas posteriormente.

2.1 Os nós do lado de cá: sobre as estruturas do romance e a ditadura da violência Simbólica

Para iniciarmos a reflexão a respeito dos traços constituintes na produção literária, propomos a articulação sobre o que discorre Dalcastagnè (1996, p. 15): os exercícios da narrativa memorialista resgatam os aspectos da violência objetiva vivida no Brasil, pois foi a partir de 1979, com a volta dos exilados para casa, que a literatura de denúncia ganhou forte espaço na cena narrativa. O horror vivido foi relatado e “quando nos anos 1960 começaram a se acirrar os debates sobre a arte engajada, um bom caminho já havia sido percorrido pelo romance.” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 19). Ainda assim, leva-se em conta que, neste cenário de denúncia, qualquer outra narrativa que fugisse do mote principal da violência objetiva não se distancia temporalmente dos seus aspectos de produção: a violência, portanto, não se faz presente, no romance analisado, objetivamente, mas aparece em suas estruturas opressivas.

Falar de arte engajada no Brasil dos anos 1990 pode parecer um tanto démodé. Criticar uma obra porque ela não trata de assuntos políticos e sociais está absolutamente fora de questão. Que dirá então pensar a música, o teatro e a poesia como meios eficazes para combater o imperialismo e fazer a revolução - puro devaneio. Mas o que poderia se afigurar à primeira vista como uma questão resolvida exprime apenas um problema interrompido. Ser ou não um artista politicamente engajado no período da ditadura militar - principalmente nos anos 1960 e 1970 - significava estar em lados opostos. Se a troca de acusações, a desconfiança mútua, não fez a revolução sonhada, ao menos serviu para dar contorno à discussão sobre o papel do intelectual na sociedade brasileira. Uma polêmica que já então nada tinha de recente, mas que foi profundamente problematizada nessa época. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 27).

Torna-se importante que façamos um pequeno preâmbulo a respeito da discussão do papel da constituição e formação da literatura brasileira e das suas singularidades, pois se, para incorporar-se à cultura ocidental, emergia a necessidade de materializar uma produção artística e literária que trouxesse “sentido” e “valor” – ou seja, as produções que voltavam-se às ideias da constituição e da re-estruturação do sentimento nacionalista – neste cenário, a produção dos intelectuais que exerciam a função informativa e conscientizadora galgava seu caminho frente às narrativas que fugiam da temática formadora central, pois “há vozes, línguas, estilos conflitantes e variados que se misturam em proporções diferentes para compor uma obra única, original” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 17).

Assim, a autora afirma que os anos 1960 não apresentam apenas uma narrativa de ruptura, mas sim um momento de mudança de transformação nas formas de fazer, ver e pensar a política e a arte. (DALCASTAGNÈ, 1996). Esse movimento foi entrecortado pelo golpe de 64 e restituído com uma postura democrática, de reflexão sobre a reestruturação, do respeito

às diferenças e particularidades e das fragmentações culturais como um todo. Considerando o romance como uma forma documental, que retrata um tempo que ainda está sendo construído, pois a história ainda faz, ele se constitui como plural.

Bakhtin (2002) define o romance como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (p. 73), que se constrói por meio de vozes e de formas diferentes em cada obra característica, com um ou mais discursos, como o caso do romance ADCV, que articula as vozes em tempos e espaços. O autor discorre sobre a atividade estética em sua construção e criação de uma própria realidade, que não é completamente nova; tem, como artifício próprio, a criação da humanidade social e da natureza, mas celebra e contorna, como um todo, a realidade que preexiste a esses fatores, complementando-os, enriquecendo-os e criando o elo entre os dois mundos: o do homem e o da natureza. (BAKHTIN, 2002). Falamos, portanto, sobre o papel estético da arte em humanizar a natureza e naturalizar o homem.

Ainda sobre a compreensão dessa realidade preexistente, que faz parte da construção da narrativa e, conseqüentemente, da formação do romance, Antonio Candido (2000) toma a ideia do fator social – o qual se enquadraria o contexto de produção – determinando que, apesar de este fornecer a matéria, por ele exemplificada como as ideias, os costumes grupais e o ambiente, por exemplo, ela serviria como uma forma de condução da corrente criadora – aqui, entra-se o debate de Lukács sobre a determinante do valor estético.

Em *Arte livre ou arte dirigida* (1948), Lukács fala sobre o reflexo da arte sob a realidade, que é mais “amplo, mais largo e mais profundo, mais rico e mais verdadeiro do que a intenção, a vontade, a decisão subjetiva que o criaram” (p. 162), porque reflete a arte como um recorte, uma imagem da realidade em si, mas, pela mesma razão, mostra também suas movimentações, ou seja, sua constante transformação. O produto, portanto, é resultado cultural, com o diálogo entre o produtor e o engajamento da arte com a recepção. É sobre isso que Sartre ([1947] 1989) discorre ao refletir sobre o fato de a obra só estar completa quando engajada com o papel do leitor, que participa da formação do sentido, dos valores e conhecimentos. E, sobre isso, há uma gama de estudos e investigações que não nos alicerçam pelo viés da percepção, já discorre Walter Benjamin (1934),

Transformar a matéria em objeto de fruição também faz parte de sua crítica. Isso se dá, justamente, porque as produções que não possuem outra função social além de transformar os efeitos políticos em distração, entretenimento permitem que o autor não ocupe mais o lugar de produtor, mas sim transforme sua arte em ferramenta de transformação social, para que direcione outros produtores em novas produções e se torne um “aparelho mais perfeito” (BENJAMIN, 1934, p. 123).

Enquanto aparelho de bom funcionamento, as produções artísticas podem ser tomadas como uma denúncia social. Dalcastagnè (1996) afirma que são uma contestação e, ao mesmo tempo, uma

crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964; porque se propõe mesmo a ser documento do horror. Um documento que se estabelece não como análise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 25).

Essas perspectivas condenam a arte engajada, pois, nela, a representação da violência se ateria a ser uma “herança cultural” da arte, possibilitando certo compactuar com a cultura do sofrimento. Se as produções dos intelectuais – pós-ditadura – fazem parte da vida social do país, da mesma forma que a vida social adentra nas produções dos intelectuais, os ideais românticos, antes, profundamente atrelados aos valores da Independência, iniciaram o caminho da formação de uma identidade nacional, da formação de uma literatura dita como própria, resultado também desses processos históricos. Nela, é contida a nossa natureza, retratada pelos costumes culturais, mas também por meio dessa cultura que ainda se faz, historicizando nossa identidade para novas ressignificações. E, por ser conhecido como um gênero universal, que rompe com as estruturas formais, dialogando pelo informativo, pelo poético, pelo teatral, político, econômico, histórico, social etc., o romance se mostra como ferramenta importante não somente para uma introdução, mas para uma incorporação social. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 18).

A literatura, portanto, relata e resgata a historicidade para a construção de um imaginário coletivo, mas, além disso, permite a eterna manutenção desses espaços antes dominados pelas representações do cânone literário. Candido (1964) afirma que o romance oitocentista possuía uma forma de articulação entre a história e a ficção, sobre a forma literária e o conteúdo humano; que o romance brasileiro, que “nasceu regionalista e de costumes” (p. 101), vai ganhando, cada vez mais, traços da realidade e, em diálogo com essa afirmação, Dalcastagnè (1996) acrescenta: “com o naturalismo, a ficção transforma-se definitivamente em um documento social. A preocupação agora é descrever a miséria do homem que, produto do seu meio e de sua raça, não consegue escapar ileso à degradação física e moral que lhe impõe seu tempo.” (1996, p. 31).

Ainda percorrendo sobre o utilitarismo, é natural que busquemos apontar a função da obra de arte, da obra em serviço da manutenção da nação ou de sua formação; no entanto,

Candido (1964) afirma, e nós buscamos reiterar, que a literatura e, neste caso, o recorte romanesco

exerce atividade inacessível tanto à poesia quanto à ciência. O seu fundamento não é, com efeito, a transfiguração da realidade da primeira, nem a realidade constatada da segunda, mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida. (CANDIDO, 1964, p. 109).

Parte desse fundamento, a violência deixou seus vestígios e estabeleceu novas formações sobre tudo que foi dito e sobre como tudo foi dito, mas Dalcastagnè (1996) nos assegura e nos tranquiliza ao afirmar que o medo não é a única herança deixada para o futuro, pois, com ele, criou-se uma força de resistência frente ao valor artístico: “estão aí a música, o teatro, a poesia que não se deixaram calar. E estão aí, também, os romances íntegros e firmes, a repetir incessantemente a história de um tempo em que o homem teve medo, mas que não se deixou derrotar por ele.” (p. 44).

A(s) voz(es) que conta(m)

não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras linguísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens-narradores virtuais que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem [...] (BAKHTIN, 2002, p. 104-105).

Tal(is) voz(es) permite(m) que toda a construção da narrativa vá além da própria construção da narrativa, apesar desta ser o suporte do conteúdo: portanto, as produções, mesmo que de forma indireta, vivem e narram a violência que foi institucionalizada por um regime autoritário, o qual se faz existente numa narrativa que é presentificada, mas que dialoga com o futuro.

Žižek (2014) reflete sobre a influência do sistema para a formação social: para ele, o Capitalismo contemporâneo se relaciona, de forma bem específica, aos fetiches do mercado, os quais são como um motor de pulsão para as trocas pessoais e posicionamentos de valor, ou seja, funcionam como um acelerador das relações, e essa apropriação das lutas sociais é uma estratégia cultural/mercadológica. Portanto, apesar de ser fundamental recusar a distância entre a cultura “oficial” e a cultura “alternativa”, é mais importante enxergar o poder ideológico presente em cada produto cultural. Confrontar essas possibilidades com as aplicações literárias é buscar interpretar esse posicionamento cultural.

Ao compreender a atuação do poder ideológico, considera-se que o próprio ato da necessidade de simbolizar alguma coisa já é um ato violento, justamente porque, ao trazer a

perspectiva para o campo do Simbólico, há a “mortificação” do que não havia sido simbolizado. No entanto, sabemos que os níveis de operações dessas violências são múltiplos e diversos, apesar de sempre permeados pela linguagem que, além de simbolizar, facilita e desembaraça outras percepções. (ŽIŽEK, 2014, p. 50). Em outras palavras, uma “coisa” só existe como uma coisa quando diferenciada de outra, mesmo que todos os signos linguísticos sejam enquadrados e considerados na categoria de “coisas”.

A violência é uma coisa, por muitas vezes, limitada a seu aspecto físico diretamente visível, mas levanta-se o questionamento sobre quais questões violentas são objetificadas como fora do padrão violento já interiorizado por nós, a entender que o subjetivo pode ir além do que se vê propriamente. Para melhor exemplificar, o filósofo utiliza uma história:

Há uma velha história sobre um trabalhador suspeito de roubar no trabalho: todas as tardes, quando sai da fábrica, os guardas inspecionam cuidadosamente o carrinho de mão que ele empurra, mas nunca encontram nada. Está sempre vazio. Até que um dia cai a ficha: o que o trabalhador rouba são os carrinhos de mão... Se há uma tese unificadora, nas reflexões que se seguem, é a de que existe um paradoxo semelhante no que diz respeito à violência. Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais. Mas devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência “subjetiva” diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões. (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

Socialmente, costumamos compreender a violência enquanto resultado explosivo e massivo de raiva que causa danos físicos imensuráveis, deixamos de perceber as sutilezas da violência cotidiana que se infiltra em nossos sistemas diariamente. Para Žižek (2014), é “difícil ser realmente violento, efetuar um ato que perturbe violentamente os parâmetros fundamentais da vida social” (ŽIŽEK, 2014, p. 131), mas, se entendermos a violência como uma grande alteração de alguma estrutura relacional, poderíamos ser ainda mais violentos e, além disso, a coisa mais violenta que poderíamos fazer se relacionaria com a não ação.

Porém “A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento.” (ŽIŽEK, 2014, p. 17). O poder hegemônico-cultural, socialmente instaurado e configurado, se mistura nas entranhas sociais e, é nesse momento que, como prevê Žižek (2014), a normalização da violência se instaura silenciosamente, pois “Pertencer a uma sociedade implica um momento paradoxal em que nos é ordenado que aceitemos livremente e tornemos nossa escolha aquilo que, de qualquer maneira, nos é imposto.” (ŽIŽEK, 2014, p. 106).

E, nesta análise, essa compreensão se torna essencial, visto que a reestruturação do próprio romance fragmentado é resultado da necessidade de (re)simbolizar tudo que foi, de alguma forma, emaranhado, estabelecendo a manutenção da ordem estruturada pela tríade. Essa é a necessidade constante da atuação ideológica e, no caso da literatura de mulheres, outros territórios precisam ser explorados, visto que tratamos de sujeitos duplamente violentados e que se inserem no contexto da violência ditatorial enquanto nação e produção artística, mas também no que se refere à marginalização dos discursos femininos violentamente silenciados e reprimidos, inclusive, no contexto histórico; e é por isso que a literatura de autoria feminina nos serve como uma corrente de análise que impulsiona a perspectiva da formação do sujeito lacaniano.

2.2 Além da coisa, o abismo da Coisa: a literatura de autoria feminina

Apesar da conceituação concreta da Coisa lacaniana ser inexistente, é certo que essa Coisa faz a definição do objeto do desejo e, então, de uma representação de objeto como experiência analítica. De acordo com Darriba (2005), o conceito proporcionaria “avançar da relação com o objeto perdido na origem à relação com a falta na origem.” (p. 70). Assim, “o modo como a falta é trabalhada nos termos da Coisa lacaniana possibilita sua aderência ao conceito de objeto com que passamos a lidar.” (DARRIBA, 2005, p. 70).

Tratando-se de um espaço virtual – de falta – em que o conceito do objeto produz alguma substância em uma lacuna simbólica, nesta perspectiva, a coisificação pode ser lida, na literatura de autoria feminina, como o objeto metodológico que supre a falta da multiplicidade de vozes. A leitura da Coisa é apresentada pelo abismo existente entre as representações da literatura de autoria feminina.

Busca-se, aqui, tratar essa corrente literária como um aspecto de resistência frente a esses movimentos de representação dos sujeitos. Todos os escritos produzidos são direcionados a um certo público que consome a sua arte, seja ele ancestral ou atual. É notória a fundamentação do cânone brasileiro, visto que a arte fragmentada é distribuída para grupos sociais específicos. Assim, a partir do momento que mulheres passaram a consumir arte de forma evidente, mulheres também passaram a produzi-la com maior enfoque nas problemáticas reivindicadas, isso porque a manifestação artística – tanto da escrita literária como da própria pintura, contemplada como método de transgressão da personagem principal do romance analisado – é um ato de resistência.

Dessa forma, a relação sociedade-arte é colocada quase que como uma cocriação do todo, tanto da realidade material quanto das ideias que estruturam a cultura de uma sociedade, isso porque, como coloca Candido (2006, p. 34), para além dos sentidos da relação entre sociedade e arte, há também de se perceber a importância do outro na relação arte-sociedade. O outro, no sentido da alteridade, ocupa o papel de consumidor da arte, e o artista, enquanto produtor, não fundamenta regras sociais, pelo contrário, a sociedade vigente corrobora as produções artísticas; desse modo, o outro – consumidor e produtor – direciona a produção artística.

Ainda em concordância com Antonio Candido (2006), é clara a ideia de que os fatores sociais modificam a criação artística. Não é à toa que todas as escolas literárias estão interligadas com aspectos sociais e que a divisão dessas escolas é feita para facilitar o estudo das diferentes estéticas que compõem nossa história literária, sendo assim, corporativas de sua circunstância histórica. A escrita denunciadora de mulheres não deixa de ser, então, um ato de posicionamento político e social crescente que, ao compreender objetivamente a questão cultural da ascensão da escrita de autoria feminina, à margem do sistema literário canônico e da territorialidade discursiva, cria suas raízes nos estudos históricos. As mulheres inauguraram um discurso contraposto, rebatendo o ostracismo e a hegemonia do gênero dominante, refletindo o fim paulatino da subalternidade, e isso se manifesta como uma demanda atual.

Em uma realidade na qual mulheres assinavam com pseudônimos para poderem publicar, o desfoque do masculino é subversivo. As condições para produzir sempre foram precárias, as tarefas de casa e a responsabilidade domiciliar sempre foram muito problemáticas, não deixando espaços para que houvesse dedicação à criação literária. Com os avanços da tecnologia e com as mulheres ocupando, cada vez mais, as universidades e investindo em fomento intelectual, as demandas criativas mudaram alguns fatores e o produto literário foi sendo cada vez mais investigado e, sobretudo, questionado.

Tal qual as reivindicações econômicas, a reivindicação literária também é uma pauta. A sociedade, em determinado momento de seu processo de modernização, clama pela escrita de uma narrativa que a demarque, ou seja, uma literatura de resistência. Nas mais diversas representações artísticas, a mulher começa a assumir e conduzir maduramente seus relacionamentos, sua família e seu trabalho, além de ter certa autonomia para escolhas, como o divórcio e a geração de sua própria empresa.

De acordo com Constância Lima Duarte (2003), houve, ao menos, quatro momentos áureos na história do feminismo brasileiro, entre eles: a primeira onda, com as primeiras letras;

a segunda onda, ampliando a educação e sonhando com o voto; a terceira onda, rumo à cidadania; e a quarta onda, com a revolução sexual e literária. (DUARTE, 2003, p. 152).

Ainda que em busca de um espaço, a mulher, cuja representação é repleta de estereótipos, não ascende rapidamente, pois possui amarras que classificam a escrita feminina como uma escrita “umbilical e piedosa”, visto que “a mulher, entre os românticos, aparece convertida em anjo, em figura poderosa; inatingível, capaz de mudar a vida do próprio homem”. (PROENÇA, 1978, p. 186). Demarcando as discussões que não fogem das necessidades de seus tempos.

Considerando que essa história teve início nas primeiras décadas do século XIX – o momento em que as mulheres despertam do “sono letárgico em que jaziam”, segundo Mariana Coelho –, quero sugerir a existência de pelo menos quatro momentos áureos na história do feminismo brasileiro. (DUARTE, 2003, p. 152).

Dessa forma, por exemplo, quando a mulher ganha maior autonomia social, mulheres mais autônomas são retratadas na literatura. O reconhecimento da escrita feminina, acadêmica e literária, faz com que as mulheres, aos olhos da sociedade, se sintam capazes de romper essa relação subjugada; elas, então, saltam da resignação e procuram uma nova movimentação que as represente, elevando, concomitantemente, as produções e os ímpetus produtivos que lhes foram negados por tanto tempo. Justamente por isso, Candido afirma que “com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público.” (CANDIDO, 2006, p. 34).

Por essa relação construtiva que existe entre produtor, produto e consumidor, que também funciona como um elo constitutivo, os movimentos sociais podem ser lidos metaforicamente como a matéria-prima desses produtos expostos às diferentes espécies de sujeitos organizados em diferentes estruturas culturais, coletivas e individuais. A matéria-prima não determina a forma final, moldada e escupida pelo intermédio do produtor, mas contribui com toda a estrutura formal da essência do objeto. É por isso que, em concordância com Zolin (2009), ao reivindicar sua voz por meio dessas manifestações, como do feminismo representado nas artes,

A crítica feminista, surgida por volta de 1970 no contexto do feminismo, fez emergir uma tradição literária feminina até então ignorada pela história da literatura. Tomando como elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença, muitos historiadores literários começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura. (ZOLIN, 2009, p. 327).

Por meio das lutas feministas, a literatura de autoria feminina passou a ganhar mais visibilidade e, para que se compreenda a jornada dessa escrita, é coerente a compreensão de que ela se dá a partir de processos moldados paulatinamente. Por isso, pensar o papel da autoria feminina nessa leitura contemporânea, de um tempo passado, é considerar a inserção das mulheres no campo literário nas últimas décadas do século XX, além de tornar necessário a compreensão da inserção do feminismo como uma pauta política que refuta a determinada “condição feminina”.

Uma comprovação disso é a demonstração de Zolin (2018), que, ao pensar o tema da “exiliência” da literatura de mulheres, afirma que a condição é representada como uma estratégia de subjetificação. Também por isso, na tradição literária dos anos 1980, as personagens femininas eram representadas como mulheres empoderadas ou que buscavam certa emancipação daquela condição antes determinada, somando esforços com a pauta feminista que busca desconstruir e reconstruir, constantemente, a imagem do feminino¹⁴.

Se as primeiras representações literárias de mulheres no Brasil, retratam as figuras oprimidas, essa literatura de resistência também apresenta os valores de seus tempos que continuam sendo representados por meio das temáticas memorialísticas, constantemente, de alguma forma, se relacionando com a questão dos gêneros e que se desdobram em três diferentes tempos:

percorrem três grandes fases: a de *imitação* e de *internalização* dos padrões dominantes; a fase de *protesto* contra esses padrões e valores; e a fase de *autodescoberta*, marcada pela busca de identidades próprias. Adaptando essas fases às especificidades da literatura de autoria feminina, tem-se a fase *feminina*, a *feminista* e a *fêmea* (ou *mulher*), respectivamente (ZOLIN, 2009, p. 327).

A aplicação das fases da literatura é apresentada, inicialmente, por Showalter (1986), que faz a classificação da literatura de autoria feminina inglesa, no entanto, consideramos que tal terminologia funciona como um mecanismo geral para falar das subcategorias da literatura, pois, sempre quando um grupo, que não faz parte do cânone, começa a se manifestar, é de se esperar que os marginalizados perpassem as fases da imitação, do protesto e da autodescoberta.

¹⁴ Isso é visto, de forma cristalizada, a partir dos estudos realizados pela pesquisa intitulada “Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?”, da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Coordenada pela Prof^a. Dr^a. Lúcia Osana Zolin e que, no decorrer dos anos, com a colaboração dos estudantes e pesquisadores, realizou um mapeamento do modo de construção das personagens que integram o corpus constituído por 151 romances escritos por mulheres e publicados por três editoras entre os anos 2000 e 2015. Com a análise de 618 personagens principais com um questionário de 88 questões amparadas nos detalhes da construção daquela representação, funcionando como um sinalizador sobre as ideias de gêneros.

Na literatura brasileira, não é diferente, a fase *feminina* é marcada, em seu início, com a publicação de *Úrsula* (1859), obra considerada como o primeiro romance de autoria feminina do Brasil. A obra é um importante documento de época e traz, a partir da formalização estética, o cotidiano de homens e mulheres escravizados; é uma clássica história de amor, tema bem recorrente nas produções artísticas, contudo, propõe discussões sobre raça e gênero. Clarice marca um fator inicial da fase *feminista* com *Perto do coração selvagem* (1943), pois a obra nos aproxima das dúvidas, nos incita à ação reflexiva em relação aos desejos e representações do feminino. Já em *A república dos sonhos* (1984), há a constituição da fase *fêmea* da trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, que pode ser compreendida como uma saga familiar, em que acompanhamos a história da ascensão de Madrugá, um jovem que busca novas possibilidades de integração social. (ZOLIN, 2009).

Ao considerar que os fatores históricos de posicionamento do papel da mulher são modificados socialmente e transferidos para a literatura, entende-se o porquê os cânones literários eram, predominantemente, escritos por autores homens. O papel e a visibilidade da escrita feminina só foram socialmente aceitos com as rupturas sociais e com a ascensão do feminismo, desse modo, nota-se essa diferença na produção literária.

A resistência que emana dessas fases é um modo de ler a literatura que considera a voz que narra e, naturalmente, consolida uma fase de protesto seguida da autodescoberta, em que a literatura avança de forma mais livre. Adaptando a produção analisada a essa perspectiva das fases, é certo que ADCV se localiza na fase feminista da literatura de autoria feminina, pois, após autoras como Clarice Lispector, que avançam nas décadas de 60, 70 e, principalmente, 80, as escritoras ecoam suas vozes mais alto, a fim de sanar e levantar uma problematização a respeito do silenciamento histórico – e é assim que se manifesta o romance que narra a problematização da mulher em seu modo de estar na sociedade com todas suas amarras e desejos frustrados. Isso se aproxima muito da própria personalidade dessas autoras que narram o seu tempo: “as escritoras brasileiras contemporâneas, assim como os escritores [...] tendem a se autorrepresentar.” (ZOLIN, 2019, p. 239), e é por isso que o feminismo continua atuando em sua força política, porque ele se fortalece, diante dessas manifestações, como uma pauta política que nos permite integralizar a leitura de representações femininas que são constituídas socialmente e estruturadas por seus aspectos simbólicos.

Em suma, é compreensível que, de acordo com os estudos de Candido (2006), se consiga estabelecer uma relação entre sociedade/arte/literatura, visto que o cânone literário era dominado por homens brancos e o (pequeno) espaço feminino era ocupado por mulheres donas de casa, cuja representação socialmente aceitável era a de seres sensíveis e vulneráveis. Posto

isso, a ascensão do movimento feminista trouxe – e traz – paulatinamente, mais autonomia para as mulheres que produzem arte, justamente, porque possuem um público consumidor que se assemelha e se identifica com essas produções.

Certas questões só podem ser discutidas a partir de estudos que relacionam a sociedade e a literatura, pois, sem compreender todos os traços sociais que constituem uma obra, mesmo que de forma indireta, os fragmentos dessa constituição podem ser revertidos em outras significações. O espelhamento de dada ocorrência temporal em uma obra literária não é, por muitas vezes, explícito, visto que nem todas as obras são críticas sociais. Desse modo, é importante notar que os traços temporais são vistos nas produções de formas distintas, sejam elas na constituição do espaço e no mote da obra, sejam elas nos traços constituintes das personagens personificados pelo próprio autor que vive inserido em um contexto social. De acordo com Zolin (2019), “[...] havemos de concluir que tal produção vai progressivamente fazendo emergir, em seu conjunto, uma espécie de ética feminista subjacente ao ato de narrar que acaba por revelar certo compromisso com a desconstrução.” (ZOLIN, 2019, p. 231).

Desconstrução essa percebida na estrutura e na narrativa dos romances em que a sociedade se faz presente de diversas maneiras e “num caso e noutro, temos o efeito de uma determinada visão da sociedade atuando como fator estético e permitindo compreender a economia do livro.” (CANDIDO, 2006, p. 24). Desde o renascimento, tem-se cultuado a mulher como símbolo. A personagem feminina descrita, ora como mármore branco (segundo o poema *nuvem branca* de Raimundo Correia¹⁵), ora como vítima da paradoxal demonização da carne (segundo as leis cristãs), nunca fora protagonista da própria significação. Oscilando entre o pueril e o pagão, temos um cenário constituído de fantoches e que, posterior e inevitavelmente, resultaria na redução alegórica da mulher à carne bestial e/ou impura e/ou demonizada. A admissão de uma personagem que assume suas narrativas e as demarca como fundamento e composição da identidade da mulher caracteriza a transgressão feminina.

A diligência da leitura está na condução, em como o leitor é levado a perceber as nuances omissas, sendo totalmente responsável por preencher as lacunas da prosa fraturada e fragmentada. São essas as metodologias de enxergar as formas de adentrar às estruturas de poder, por compreender que todos os recursos instituídos e resgatados da narrativa, como o

¹⁵ “[...] Colar, broches de pérolas e opalas;
Gaza que, em níveos flocos, por formosas,
Rijas pomas de mármore, ondulosas
Curvas e espáduas de marfim, resvalas...”.

CORREIA, Raimundo. **Poesias completas**. Org. pref. e notas Múcio Leão. São Paulo: Ed. Nacional, 1948. v.1, p. 79-80.

discurso entrecortado, o uso de simbologias alegóricas e os resgates memoriais, percebemos ferramentas para a manutenção de uma arte que se mantém firme em estrutura única, mas que transgredir os próprios limites determinados. Se cada narrativa é uma e especular – é um ângulo da história – a voz das mulheres é um recurso ainda pouco especulado, como uma violência simbólica de silenciamento.

Retornando à violência como um aspecto social, ela persiste; Dalcastagnè (1996) relata que mesmo “quando a ditadura vai sendo superada, elas permanecem como espaço da dor, transformam-se em cicatrizes profundas, visíveis – marcas de um tempo que não admite ser esquecido.” (p. 141). Porém, as representações também assumem o seu papel especular: em ADCV, a personagem transita por entre suas próprias vozes e seus próprios corpos e consciências; a história das mulheres narradas perpassa os problemas do regime violento, porque a violência e a censura amplificam o medo e a angústia, problemas que são naturalmente humanos, mas contundentemente femininos, visto que as mulheres, apesar de estarem longe de ser uma minoria quantitativa, continuam ocupando um espaço marginal na sociedade, no discurso, nas artes e na literatura e isso é ilustrado, no romance analisado, em construções iniciais como o direcionamento dos deveres instituídos às meninas/mulheres que brincavam de cuidar da casa, enquanto que, aos meninos/homens, cabia o papel de brincar com armas.

No entanto, para além dos romances explicitamente denunciativos, aqui também interessa o olhar sobre os textos que superam esse tema e, ainda assim, se firmam como obras artísticas atemporais, isso porque, em meio ao diálogo externo – do autor com o leitor – e do diálogo interno – entre as próprias vozes da narrativa – conseguem ultrapassar os limites da opressão e da violência, falando, portanto, sobre aquela repressão, mas também sobre todas as outras que perpassam nossos tempos, sobre a opressão de todos os tempos, em que, em todos os tempos, o sujeito social e individual busca ser livre. E esse é o caso da narrativa de Helena Parente Cunha que se permite especular por meio da leitura em paralaxe.

Conceber o espaço do sujeito multifacetado na literatura contemporânea de autoria feminina, nesse recorte, por meio do diálogo entre as vozes e as faces do feminino, pois a protagonista de ADCV – e as outras mulheres narradas – ganha voz por meio da narrativa de seus fragmentos, permite que o direcionamento estrutural se dê de forma única, justamente porque há um problema de conteúdo, do material e da forma, e, para essa compreensão

arquitetônica, propõem-se duas articulações de leitura, pois as questões sobre módulo e ângulo têm relação com cronotopo¹⁶.

O romance ADCV é um texto de poucas conjunções e linguagem crescente, que se apresenta, no primeiro ângulo, poética, pelo uso extremo das simbologias metafóricas, e até mesmo infantil, pela linguagem que se restringe às dúvidas e aos aprendizados, apesar de não perder a mesma estilística nos ângulos posteriores, integra um fluxo de pensamento mais contínuo, que acrescenta um ritmo narrativo equivalente à rotina da própria mulher; dessa forma, para além dos aspectos externos e linguisticamente estruturais ou então, por meio deles, torna-se viável a descoberta de sentidos.

Também é por isso que a análise que parte do texto literário permite visualizar essas diferentes leituras: assim, o aspecto teórico vem para iluminar a obra para a melhor visualização de seus aspectos, da mesma forma como é importante o reflexo da luz no objeto para produzir cor, que é reflexão. Por isso, é importante reiterar que o texto literário ocupa um espaço de propulsor de qualquer metodologia analítica aplicada, que, nesse contexto, pode espelhar e iluminar o objeto de análise – não somente trazendo luz para perspectivas de leitura antes não vistas, mas sim refratando essas diferentes perspectivas, para que a obra possa ser lida de diferentes ângulos e módulos: diversas formas de leitura permitem o movimento de vai e vem, e essa proposta de leitura não é um trabalho que tira o romance do seu lugar de clandestinidade para colocá-lo em ordem.

Não é o intuito desta proposta retirar o romance de sua estrutura modular e angular para ser colocado em capítulos, mas sim, por meio de uma topicalização estrutural, possibilitar que as diversas peças apresentadas se encaixem de formas diferentes e resultem em possíveis compreensões. São essas peças que se relacionam com a construção linguística do romance e com a produção dos símbolos e dos sentidos que, em seguida, nos aproximam, novamente, da análise proposta ao romance de Cunha.

2.3 O barulho das vozes: construção linguística da(s) voz(es) contingente(s)

Ao tratarmos da linguagem discursiva na narrativa, é possível perceber uma espécie de ordem crescente dos próprios mecanismos utilizados para compor os fragmentos da personagem contidos nos diferentes ângulos, isso porque existe um diálogo entre os “eus” que narram que é demarcado estruturalmente. Dessa forma, o discurso carrega todos os aspectos da fragmentação e é também por meio dele que esses fragmentos se unem em uma mesma

¹⁶ Do grego, se relaciona com as configurações e articulações entre espaço e tempo.

constituição de um sujeito individual e social, que é formado nas diferentes esferas coletivas e também nas esferas individuais, o que nos permite uma ampla visão a respeito da formação da mulher narrada em diversos aspectos conectados, como a ilustração do nó borromeano, em uma metáfora com o uso dos barbantes, Lacan afirma que se uma das rodela de barbante se solta, as outras desatam. A consistência do nó borromeano é o enodamento dos registros em um corpo furado (LACAN, 1973-1974).

E, retornando a discutir a questão primordial do desejo que sustenta a enunciação dessas vozes, é no ajuste do nó que se encontra o objeto *a*, de acordo com Vorcaro e Capanema (2017)

no qual se situa a área de tripla sobreposição do Real, do Simbólico e do Imaginário, marcando a incompletude do ser falante, em que se escreve o lugar da falta. O objeto *a* é o cerne do gozo que se sustenta com o nó borromeano, é o inatingível gozo a mais (mais-gozar). (VORCARO & CAPANEMA, 2017, p. 396).

A estratégia ficcional utilizada no romance, com uma proposta de alinhamento dos fragmentos temporais em uma leitura que unifica as parcelas, volta-se, novamente, àquela que já havia sido manifestada na narrativa do primeiro romance da autora, *Mulher no espelho* (1985), que inaugura uma proposta de estilística muito característica de Cunha – a forma clara de transitar entre as faces de uma mesma personagem por artifício da estrutura e das vozes da narrativa, mas que não poupa o leitor da manifestação livre de diferentes vozes que dialogam entre si e modificam o foco narrativo das obras, conforme veremos de forma mais detalhada na subseção 2.5, intitulada “Emanações das frestas: a autora e o retorno do espelho”.

A manutenção do diálogo interno da obra se dá com as esferas internas e externas do romance, ou seja, na possibilidade de o leitor também tornar-se um realizador. É por isso que, no romance analisado, apesar de conter o diálogo entre o “eu”, o “você” e o “ela”, que manifestam as diferentes perspectivas de um mesmo processo contínuo de formação, há a percepção de que, no ângulo 2, o recurso referencial do pronome de terceira pessoa funciona como uma ponte, ou seja, ao se referir à protagonista como “você”, a mulher que escreve também traça um diálogo presentificado com o próprio leitor que também se manifesta como elo entre as vozes da protagonista; assim, o ângulo central, além de ser a ponte entre os dois lados representados pelos ângulos das extremidades, que falam do passado e do futuro, também possibilita o diálogo com o leitor em uma relação transferencial – o sujeito inconsciente, que é barrado da linguagem e se constitui como a falta a ser preenchida, a lacuna existente entre as relações.

Essa percepção se concebe, pois é por meio de um mesmo discurso de distanciamento e aproximação que “eu-você-ela” utiliza os artifícios linguísticos necessários para nomear,

representar e certificar suas múltiplas faces. Tão múltiplas que a própria cadeia dos símbolos linguísticos não seria o bastante para enunciar. Daí se explica a necessidade dos neologismos e das criações de novas palavras que transcendem às construções bifurcadas, que pedem o fluxo da leitura, antecipam – ou extinguem – sinais gráficos e, variamente, ignoram concordâncias previstas pela sintaxe, pois qualquer tentativa de formalização do lúdico desconfiguraria o lado de cá ou reprimiria o lado de lá. No texto, o questionamento sobre o porquê, mas também sobre os desporquês, lido, pelo materialismo lacaniano, como uma possibilidade de formação do sujeito puramente questionador, traz à tona a representação linguística pela materialidade do romance e possibilidade de leitura social.

Desse modo, o uso das figurações linguísticas torna-se uma ferramenta valiosa de análise, visto que, além da aplicação de neologismos para justificar uma tentativa de extrapolar os limites da própria linguagem, que integraliza o sujeito na instância do Simbólico, as figurações produzem efeito interpretativo, integram a ponte entre os ângulos e o leitor. Isso é visto, como exemplo, no impacto da sinestesia, que é responsável pela transmissão da mensagem parenteana: “Você escuta o arfar do gozo e o sair do corpo de dentro de você. Você fecha os olhos e vê ondas desvermelhas em volta do seu corpo desredondo.” (ADCV, ângulo 2, p. 19), que, dentro de uma cadeia linguística já estabelecida, alcança novas possibilidades de desintegrar os símbolos linguísticos para que os mesmos possam ser reintegrados, assim, na própria construção do romance, há curtos-circuitos entre as instâncias do Simbólico e Imaginário com o Real, que se desenvolvem em um enlace social e linguístico por entre os espaços da narrativa.

Tal questão significa que o discurso, apesar de permissivo em sua materialidade, desintegrado em sua estrutura de significante, quando associado ao sentido e à representação do significado, e aproximado das simbologias do sujeito social, não se desintegra completamente em nenhum momento narrativo. É por isso que os ângulos 1, 2 e 3 não se relacionam diretamente com a representação da tríade lacaniana, pois ela se faz presente em todos os lugares, mas especula possibilidades de representações predominantes nos ângulos, dadas as circunstâncias formativas do sujeito naquele tempo/espaço.

Ainda no que concerne a composição das estruturas linguísticas, é de grande importância o papel das antíteses e das construções paradoxais, pois é nessa eterna manutenção do ser e não ser, que as dualidades ganham forma e, depois, se desconfiguram ao falar das “Formas informes debaixo do céu vermelhos.” (ADCV, ângulo 1, p. 24) e das formas que ganham “ondulações desredondas” (ADCV, ângulo 1, p. 34), há uma tessitura linguística que caminha entre o formal e o informal, pois o discurso infantil que se constitui se modifica aliado

ao personagem que o rememora, que se descobre um ser desejante; e assim há a entrada no Simbólico: “As formas informes dos meus desejos escapando das linhas dos contornos. Desejo e desejos. (ADCV, ângulo 1, p. 76), desejos esses que encontram brechas na simbolização, mas se apresentam de forma limitada: “As minhas formas disformadas dissimetrias antiproporcional deslimite.” (ADCV, ângulo 1, p. 32). Não à toa, as construções paradoxais se inauguram e marcam presença no ângulo primeiro, narrado por um eu memorial: “Nós éramos filhas obedientes e desobedecíamos porque queríamos obedecer. Não e sim anti-não contra-sim por que não sim? Dávamos nosso sim ao não e dizíamos sim e não.” (ADCV, ângulo 1, p. 20).

São também as estruturas linguísticas que permitem o transitar dos ângulos entre os termos da própria rítmica da narrativa. As palavras parônimas fazem a transição e a manutenção do movimento contínuo, no entanto, os significados opostos firmam o espaço da dúvida e das possibilidades que se manifestam em todos os ângulos.

No primeiro, das descobertas, com construções como: “Flor desflor. Florações” (ADCV, ângulo 1, p. 28); e também das dúvidas, como em: “Grávida. Gravidez. Gravidade. Gravitações. Por que estado interessante? Por que véu e grinalda? Branco. Pureza. Pura. Puta. O que acontece na noite do casamento? Por que a coisa é feia? Vozes proibidoras gritavam silêncios concedidos. (ADCV, ângulo 1 p. 36). No segundo ângulo, que apresenta um espaço de diversas manifestações de aprisionamentos, como em: “Você se cansa de tomar conta da casa. Casada. Cansada. Cansaço cósmico” (ADCV, ângulo 2, p. 47), na representação do cansaço empírico, mas também com construções que denunciam o esgotamento mental, como em: “Você diz e não diz e transdiz e ultradiz e indiz.” (ADCV, ângulo 2, p. 97). E, no terceiro ângulo, em que há as transgressões e possibilidades futuras: “Ela seguirá o caminho de grutas sombrias e imersões sem reflexos. Nunca mais? Nunca menos. Nunca nada. Nunca nunca. Vento ventania vendaval. Urgência velozmente fluxo mover ir. Onde aonde ir? De onde? Desde. Lado nenhuns.” (ADCV, ângulo 3, p. 105).

São as estruturas linguísticas que denunciam, constantemente, o funcionamento da tríade em manutenção da realidade como reguladora, traumática, sinestésica e, independentemente de qual matéria é predominante na narrativa, sustentando a formação do sujeito que é desejante, em que a estrutura do desejo se desenvolve no funcionamento da própria tríade.

A melodia, do Imaginário, se faz com o uso das assonâncias crescentes e decrescentes que alcançam o terceiro ângulo que, apesar de ser um espaço de possível transgressão, justamente por dar voz à “ela” em um tempo futuro, torna-se uma soma das proibições e contingências, o espaço performativo da proibição: “Os contratos assinados e as exposições e

as viagens. [...] Ela caminhando nas salas e nos quatro quartos do apartamento de varandas para o mar. Solidão críspação bifurcação ão e ão.” (ADCV, ângulo 3, p. 75) e também no entrecruzar do ângulo 2: “Espasmo contração desconexão ão e ões sua filha movimenta mas não acorda”. (ADCV, ângulo 2, p. 105). Abrindo espaço para a alocação do Imaginário e a ordenação da tríade que sustenta o sujeito lacaniano.

No que diz respeito ao ritmo concedido pelo jogo das construções que interferem nas compreensões semânticas, são os diminutivos sintéticos dos sufixos que ironizam as problemáticas de cá e lá: “[...] e a amiguinha quer preparar comidinha inha inho brigandinho. [...] Então a campainha toca e a mãe da menininha vem buscar a filhinha [...].” (ADCV, ângulo 2, p. 33); “Chazinho bebidinha docinho conversandozinhas.” (ADCV, ângulo 2, p. 40), que evoluem ao terceiro ângulo, no que se refere a filha mais nova que, independentemente do espaço discursivo, não transgride para o lado de lá. Aqui, demonstra-se como a estrutura fragmentada não é o suficiente para retirar representantes dos espaços fixos: “A voz pequeninha pedindo ajuda e chorando e gemendo inho e zinha” (ADCV, ângulo 3, p. 79), e se apresenta o sujeito que não emergiu completamente no Simbólico, que sofre uma quebra com o Real traumático. O que também é interpretado na oposição aumentativa no primeiro ângulo, “Ponta e gume. ão e ões. Suspensão.” (ADCV, ângulo 1, p. 82). Isso faz com que a narrativa fluida também se finde – ou não se finde – em seus próprios ciclos que se abrem e se fecham.

Todos esses artifícios se utilizam de uma produção que foge da narrativa, no sentido extrassensorial, a sinestesia, em uma manifestação do Imaginário, funciona como o enlace de todos os fragmentos que, em uma análise puramente estrutural, são desconexos, mas que extrapolam essa leitura sintática, colore os espaços vazios: “seu marido tira a sua camisola e olha as alvoradas do seu corpo mudando de cores. As mãos perscrutam as margens.” (ADCV, ângulo 2, p. 29), e cruzam os ângulos: “Diante da janela aberta ela olhará a chuva e não sentirá na boca o gosto remoto do mel. O marido com frio pedirá que ela feche a janela. A janela fechada. (ADCV, ângulo 3, p. 33).

Pelas características elencadas, em uma referência às estruturas narrativas, o romance é classificado por Machado (2016) como uma prosa poética e, nesta análise, compreendemos que as bifurcações, que são as exemplificações do cá e do lá, apresentam as estruturas binárias e permitem que as posições exercidas entre as mulheres e os homens se anunciem, pois existe uma rigidez das estruturas predeterminadas.

As construções parenteas se aliam com as perspectivas teóricas desse momento de ruptura, previsto e narrado pelos autores pós-estruturalistas, pois seu discurso literário não se

delimita nas próprias estruturas da narrativa; muito pelo contrário, seu discurso transpõe a estrutura, subverte esses valores instituídos como uma forma de superar esses valores. É por isso que, apesar da estrutura narrativa, os conteúdos articulados desenvolvem as perspectivas da história e dos representantes imagéticos (as personagens) que, nas mais diversas formas, são desenvolvidas e identificadas pelos seus perfis físicos, mas também sensoriais, a respeito das estruturas psicológicas. As “Formas informes debaixo do céu vermelhos.” (ADCV, ângulo 1, p. 24) também foram uma exclamação da própria crítica recebida pela obra em seu período de lançamento: em uma transcrição feita por Alves (2016), do discurso de agradecimento no VIII Seminário Mulher e Literatura, também retomada por Martiniano (2019) a autora relata:

Tive problemas com o revisor da primeira edição, que se pôs a corrigir os considerados erros gramaticais de regência, concordância, tempos verbais. Ele não admitia, por exemplo, uma frase como esta “O céu é vermelhos”. Não entendia que, assim, se abria um leque de possibilidades significativas muito mais vasto do que se eu respeitasse a concordância ou dissesse, o céu tem muitos tons de vermelho. (CUNHA apud ALVES, 2016, p. 143-144).

No entanto, no que diz respeito às construções que fogem da estrutura determinada, sejam elas propositais ou não, são elas que garantem o fluxo narrativo e permitem o visualizar das tentativas transgressoras, isso porque a compreensão do símbolo só se concretiza com o alinhamento dos significantes e significados. Também por isso, a construção semântica se alia aos símbolos e sentidos propostos na narrativa, em que, novamente, Simbólico e Imaginário buscam a tentativa de simbolização e afastamento do núcleo duro do trauma; como é interpretado a seguir, o discurso é mecanismo de proteção.

2.4 As formas informes do desejo e desejos: representações dos símbolos e dos sentidos

Além da narrativa falar sobre a vida de uma criança-mulher que sonha em ser pintora e, por isso, brinca com as cores e as formas de um jeito literal, a narrativa de ADCV é de uma obra policromática e se utiliza disso na constituição dos sentidos, pois o vermelho é representado em suas inúmeras possibilidades simbólicas.

De acordo com Heller (2013), “Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos.” (p. 23). O Vermelho é considerado a cor de todas as paixões, em suas tonalidades, pode ir do amor ao ódio e, em concordância com a pesquisa de Heller (2013), há cerca de 105 tons de vermelho que possuem o seu simbolismo “marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue.” (2013, p. 101).

Ainda nessa perspectiva, parte-se da ideia de que as próprias simbologias aliadas ao vermelho, como o sangue e o fogo, são elementos, naturalmente, associados a dois conceitos extremos e simbólicos: a vida e a morte.

A ação psicológica e simbólica do sangue faz do vermelho a cor dominante de todas as atitudes positivas em relação à vida. O vermelho, como a mais forte das cores, é a cor da força, da vida; há um provérbio que é curto e grosso: “Heute rot, morgen tot” (vermelho hoje, morto amanhã). E o antigo termo blutjung (ao pé da letra “jovem como sangue”, na flor da idade) é sempre moderno. No acorde cromático vermelho-azul unem-se as forças do corpo e do espírito. Vermelho-azul-ouro é o acorde → do charme, do poder de atração → da coragem → da conquista, todas elas qualidades ideais resultantes da supremacia física e mental. (HELLER, 2013, p. 105).

A cor primária é latente e potente, se faz presente nessas transições temporais, porque remete ao proibido, ao imoral; não à toa se utiliza como reguladora nos semáforos do trânsito ou como cor utilitária das correções. É a cor da expulsão do esporte, mas também da liberdade; das representações sociais e da própria terra, colaborativa. É viva. É dinâmica. Única. Não pode ser atingida pela mistura de outras cores em sua estrutura mais pura, isso porque é uma cor natural e seus doze tons, da narrativa, transitam entre suas representações de vida e de morte, transitam entre sangue (que gera vida, e pulsa desejo que precisa ser saciado, e gera morte) em um contínuo ciclo também subsidiado pela numerologia dos pares parenteais.

Se são doze as cores do vermelho, doze também são várias outras metáforas para a iluminação total; é certo que, nos estudos das representações numerológicas, muito se entende sobre o potencial emergente em cada simbolização única e singular das representações algébricas que, em uma estrutura hermética¹⁷, dialoga com as potenciais energias universais atuantes em nossas manifestações de vida; o doze é um número de completude, de fechamento e de elevação, muito relacionado com as nossas estruturas de tempo, que são híbridas e deslocadas por um recorte cultural ocidental, que se destoa das perspectivas do tempo natural. Nossa vida é cronometrada e nosso dia é dividido em dois períodos de doze horas; nosso ano, previsto pelo calendário gregoriano, tem doze meses e toda a nossa relação com o tempo desemboca no doze universal, mas, para além das estruturas temporais, o dodecaedro platônico¹⁸ representa o universo e o cosmos. As casas do zodíaco são doze e doze também são

¹⁷ Neste sentido, relacionada ao hermetismo, um conjunto de doutrinas lidas como místicas, astrológicas, alquímicas, mágicas e, tangencialmente, filosóficas, atribuídas, pelos seus autores da antiguidade greco-latina, à inspiração do deus Hermes.

¹⁸ De acordo com as informações do Matemática.h17, “O mais harmonioso e soberano dos sólidos Platônicos é o dodecaedro que, segundo Platão, representa o universo ou o cosmos. É constituído por doze pentágonos e não se divide em outros poliedros regulares. Possui 30 arestas, 20 vértices e 12 faces pentagonais.” Disponível em: <<https://matematica.hi7.co/dodecaedro-regular-57ac23a34071e.html/>>.

seus signos representantes, a cabala relaciona o doze como o número da fé e também outras configurações religiosas como um número de integração, afinal, foram doze os apóstolos que seguiram Jesus Cristo.

Não somente por isso, nos estudos dos arcanos maiores do tarô de Marselha¹⁹, que dialogam com os mistérios das comunicações com as forças universais, o arcano XII é o Enforcado, presente nas tiragens que requer sacrifícios e necessidade de enxergar uma nova perspectiva (do avesso), visto que a figura se mostra de ponta cabeça e, como toda mensagem representa um aviso, fala-se sobre a necessidade da morte elevada para o emergir da ressurreição, novamente adentrando na estrutura vida-morte-vida.

Ainda que cientificamente invalidados, os símbolos continuam sendo uma ferramenta útil ao autoconhecimento, à percepção identitária, à potência criadora da arte e à diversão, e se relacionam com a crença que é, de acordo com Žižek (2015), um obverso escondido da própria resistência. Ao defender a ideia de que “ninguém realmente escapa à crença” (p. 11), podemos compreender que a crença é um mecanismo de ideologia, de enlace com as estruturas da ordem Simbólica cristalizada, e são as ideologias, presentes em quaisquer simbolizações, que constituem as possibilidades do sujeito e que abrem e fecham portas de representações simbólicas.

Em ADCV, a protagonista é uma mulher bipartida e que se apresenta em situações limites. Existe uma tensão vivida pela protagonista por estar sempre entre a tradição e o desejo de ruptura. Com o questionamento, em busca da identidade, as representações da mulher, conservadora e “liberada”, são fruto do jogo de máscaras decretado pela ideologia patriarcal, em que a ordem natural das coisas era o aprisionamento da mulher nos códigos e na alienação.

A fim de que se compreenda que esses símbolos são manifestações da crença do próprio sujeito, defendido por Žižek (2015), e mecanismos de ideologia e formação da identidade histórica, podemos romper com as barreiras da forma, que, naturalmente, extrapolam o conteúdo e dialogam entre si e entre os estudos cósmicos e planetários, trazendo toda essa essência simbólica de integração; são uma forma de manutenção do espaço do sujeito que é híbrido e fluido, mas também ideológico – e servem como símbolo de um imaginário que é social e coletivo.

São 48 os módulos do romance parenteano que, se divididos por doze, constituem a essência simbólica do quatro que, se multiplicado por três (os três ângulos), desembocam no

¹⁹ O tarô de Marselha é o mais conhecido baralho de adivinhação – ou ferramenta de autoconhecimento. Por meio da designação francesa *Tarot de Marseille*, trata-se de um conjunto de 78 cartas divididas entre os arcanos maiores e menores. Com linguagem arquetípica, representa os simbolismos imaginários e sociais.

unívoco doze, o número da estabilização da ordem Simbólica estabelecida pela tríade. O quatro é entoadado como fechamento e abertura, a brecha do círculo se encontra nos “doze fluxos nas quatro fozes. O rio é o rio e mais aquele.” (ADCV, ângulo 3, p. 27). A transgressão por meio do adultério é difundida no meio, quando “O arquiteto para e ouve. Os quatro cantos as doze badaladas.” (ADCV, ângulo 2, p. 35). E, não à toa, são quatro os quartos que a casa nova – e espaço de liberdade da pintora – teria, pois “Quando ela começar a ganhar dinheiro com seus quadros irá comprar um apartamento de quatro quartos com varandas para o mar.” (ADCV, ângulo 3, p. 53).

Cada ângulo é narrado – e, talvez, pintado pelas mãos da pintora – por uma tonalidade diferente do vermelho que se funde à construção da numerologia: sonho, desejo e sexo; e, neles, se traduzem as características da identidade das personagens, que podem ser lidas como verdadeiras representações emblemáticas e possibilitam esse olhar frente aos elementos operadores da narrativa, mas também superam os aspectos formais da obra, enlaçando os aspectos simbólicos com o espaço, o tempo, as personagens, os narradores e o enredo.

Os espaços que permitem o desenvolvimento do romance selam a configuração da estrutura opressiva, da violência que silencia. O sonho de liberdade da personagem tem como objetivo a libertação por meio da mudança literal para a casa mais ampla e espaçosa, com quatro quartos. Se, no ângulo primeiro, a escola é o espaço doutrinador dos valores simbólicos ideológicos presentes no imaginário social, a casa, como aprisionamento artístico, reflete a esfera privada. A casa é um refúgio das individualidades, um lugar natural do *self*, no qual se processam os sentimentos de forma íntima, é um espaço tipicamente feminino, onde estão as mulheres do lar, mas também é um espaço de transgressão da memória, onde, no silêncio e em sua própria companhia, a mulher pode acessar seus pensamentos, ideias e desejos reprimidos. É na solidão do lar que é possível processar a ausência de si mesma, a falta de integração, a não percepção da solidão, não só causada pela ausência de outras companhias, mas da própria mecanicidade exigida nas funções domésticas que afastam a mulher de si mesma e de sua própria presentificação física e mental.

Em *Mulher no Espelho*, o papel dos ratos que roem os pés da personagem²⁰ era de fazê-la lembrar que as ideias repressivas, a respeito do gênero feminino, inseridas em sua vida desde a infância, se presentificam em sua vida adulta, como um vestígio inconsciente. Eles apareciam

²⁰ A respeito da simbologia dos ratos na psicanálise clínica, ver em: FREUD, Sigmund. **Observações sobre um caso de neurose obsessiva [O Homem dos Ratos]: Seguido das anotações originais sobre o caso**. L&PM Editores, 2021.

nos momentos de solidão da mulher que tentava acessar lugares de liberdade, reiteradamente, negados em sua formação. Os ratos aliam-se com uma ideia imagética e simbólica, ou seja, a de que a culpa extrapola os limites da psique, ela se materializa em um campo mais sutil, de forma que, apesar dos ratos serem uma projeção do inconsciente, a mulher os sentia de forma literal.

Todas as vezes que a personagem buscava a transgressão, os ratos apareciam para lhe roer os pés, ação que se relaciona com o caso de neurose obsessiva, um relato de causa de Freud²¹, e todas as vezes que a criança de ADCV buscava compreender as propulsões de seus próprios desejos, materializavam-se as formigas que mastigavam folhas de samambaias e, quando as formigas mastigavam e digeriam essas folhas, a menina digeriria e reprimia suas próprias fantasias, principalmente a respeito das especulações sexuais, representadas pelas cores do romance policromático.

A referência ao ímpeto sexual, por mais que retratada de forma direta na obra, se relaciona com a pulsão sexual do desejo que não se reflete, unicamente, ao sexo em si, mas se refere ao desejo gerador, a vontade de fora, a necessidade criativa, que, no conceito freudiano, se relacionaria com a libido, visto que Freud relaciona os fatores resultantes de uma espécie de energia psíquica à própria energia das pulsões sexuais. Neste sentido, a energia psíquica se relaciona diretamente aos conflitos de pulsões do sujeito, assim "nós a representamos [a pulsão] como um certo montante de energia que impulsiona numa direção determinada" (FREUD, 1933, p. 179).

Ainda perpassando o cenário íntimo da escrita, o domínio da mulher sobre a sua própria narrativa sexual sempre esteve à beira das palavras, mas ecoa em diversas situações. A autora, ora confia seus desejos: "A respiração dele é um barulho opaco à beira de sua beira. Ele diz que você verá as montanhas do seu país. Boca é língua. Flor vermelha em lento desabrochar. Você vê novas luzes desenhadas no teto mais perto." (ADCV, ângulo 2, p. 63); ora mimetiza a linguagem confessional, admitindo que o leitor compartilhe das histórias, do ambiente e da situação contextual da personagem que ali estão: "Minha boca era uma flor submersa emergindo ápices e fronteiras. Minha mão era uma flor de laranjeira. (ADCV, ângulo 1, p. 68).

O simulacro do desejo configura-se, aqui, quando não há quem fala, para quem fala ou por que se fala, há apenas as informações fragmentadas e menções intimistas. O sexo não

²¹ De acordo com a Redação Psicanálise Clínica (2020), o homem dos ratos foi um paciente de Freud que apresentava problemas e sintomas obsessivos. Por causa de sua construção psíquica, o mesmo acabou experimentando perturbações que abalaram profundamente a sua vida. Disponível em: <<https://www.psicanaliseclinica.com/o-homem-dos-ratos/>>.

precisa ser dito, a vontade não precisa ser explicitada, mas o desejo se materializa nos reflexos dos vermelhos, rememorando e reivindicando uma voz que há muito não falava, mas se cristaliza nas produções em que, paulatinamente, adentra por entre as frestas que constituem a realidade social e literária, promovendo a dinâmica proposta pela tríade lacaniana que sustenta e constitui o sujeito individual e coletivo.

2.5 Emanações das frestas: a autora e o retorno do espelho

As estruturas psicológicas que constituem o sujeito (individual), o qual constitui a visão social (histórica), se relacionam com o macro que reflete no micro: política e socialmente falando, quando tratamos da constituição do sujeito, compreendemos que esse aspecto faz parte da produção artística e se relaciona com os contextos mais amplos nos quais essa produção é criada e por onde circula, e também nas produções que a antecedem e que formam uma base de sustentação.

Um exemplo disso é o primeiro romance da autora, *Mulher no espelho* (1985), que apresenta, por meio dos recursos evidenciados em itálico, o diálogo entre a mulher que escreve e a mulher que é escrita – frutos de uma mesma consciência, que se encontram somente por meio do reconhecimento de suas faces, frente ao espelho – isso se cria como uma possibilidade de abordagem múltipla do (re)reconhecimento do sujeito como ser individual e social.

A teoria da fase do espelho, de Lacan, na psicanálise, já se insere como propulsora de identidades que se constituem por fragmentos e resultados conscientes e inconscientes e frutos de sua própria história, ou seja, a identidade do sujeito começa a se delinear quando, a partir de seu próprio reconhecimento, compreende-se como um indivíduo participante de uma estrutura social, inconscientemente submetido às regras sociais e representativas, mas conscientemente pertencente à uma ordem Simbólica específica, nesta perspectiva, “basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, é a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998, p. 98). O sujeito vai existir de forma individual, com uma imagem, e criar seu potencial coletivo, quando consegue reconhecer sua própria imagem, adentrando ao Simbólico. Žižek (1992) ainda aponta que é neste momento em que ocorre uma identificação imaginária, ou seja, construindo-se como imagem fora de si, que se apresenta dupla e mediada por um outro, há a integração do sujeito social.

Com o recurso confessional, a obra apresenta um foco narrativo múltiplo, protagonizado por vozes, com um enredo não linear marcado por constantes digressões e *flashbacks*. O tempo

é, predominantemente, psicológico e tece a sua própria narrativa. Estruturalmente, a descrição não possui um único narrador, mesmo que seja contada em primeira pessoa na maior parte do tempo, assim, no primeiro romance de Cunha, são três as vozes presentes: a da personagem, a da Mulher que escreve e a da autora, apesar da autora se fazer presente somente pela referência das outras duas vozes.

Considerando as questões do reconhecimento e da integração do sujeito na realidade suportada pela manutenção da tríade lacaniana, para Seligmann-Silva (2003), “o “real” é – em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo – sempre traumático.” (p. 48). No caso do romance parenteano *Mulher no Espelho*, a relação do ‘eu’ e de seu reflexo, que pode ser a representação de um “outro lado”, possibilita a reflexão de que é possível reestruturar o trauma por meio da narrativa memorialística.

A obra é um relato de vivências e traumas, simbolizados e ressimbolizados, formados na infância da personagem protagonista, que ganham uma maior proporção de acordo com o passar dos anos. Os traumas são relatados pela “Mulher que escreve” com uma linguagem de caráter de diário, embora haja interrupções feitas pelas vozes da personagem central e da mulher que tece a narrativa, em forma de diálogo; além disso, a obra é relatada em duas fases temporais distintas.

O duplo se faz presente em toda narrativa por meio da imagem da protagonista – a Mulher no espelho – e sua antagonista – a Mulher que escreve. Essa relação é tecida pelo intermédio do espelho – de forma física ou não – pois é a partir dele que se dá o encontro entre as vozes da personagem. Neste momento, também há a necessidade da articulação da narrativa com um espaço central (que ocupa o meio e serve como suporte entre as vozes) retomado na narrativa de ADCV.

Em sua tradição canônica, a literatura brasileira retrata o duplo resgatado pela autora no conto *O Espelho*, de Machado de Assis, originalmente publicado em 8 de setembro de 1882, no jornal *Gazeta de Notícias*. O texto narra a história de um homem simples, de 45 anos, chamado Jacobina, que ascendeu socialmente aos 25 anos, por meio de uma indicação a um posto militar. Em determinado momento, ele estava conversando com quatro amigos sobre a vida e suas reflexões quando começou a elaborar e defender a tese de que cada pessoa possui duas almas, uma exterior e uma interior, contando que, após a mudança de seu *status* social, mudaram também o comportamento dos outros frente à imagem do homem. Dito isso, conta a história de que, em uma visita a sua tia Marcolina, a mulher colocara, no quarto de Jacobina, um grande espelho, proveniente da Família Real Portuguesa. Quando essa tia saiu em viagem, ele se viu sozinho e sem a validação dos olhos externos, olhou sua imagem refletida no espelho, percebeu

que o seu reflexo também estava distorcido e apagado. Ao vestir sua farda militar, seu reflexo retomou a nitidez antes estabelecida e suas almas, exterior e interior, se enlaçaram.

Machado, ao pensar que o reflexo do que se parece, em concordância com o que realmente se é em essência, mais as discrepâncias da vida pública e privada, demonstrou que nossa alma externa, refletida, muito se relaciona com o prestígio social e com o olhar do outro sobre nós. Ou seja, fala sobre quando o objeto do olhar do outro torna-se mais importante e com mais nitidez do que a própria essência interna refletida. Após a narrativa da história do espelho, o personagem do conto se levanta e deixa, no lugar, o silêncio da reflexão.

Esse mesmo espaço de reflexão coexiste na narrativa machadiana quando compreendemos a leitura como a cristalização da força formadora do papel social, ultrapassando os limites do privado, justamente porque é uma esfera formadora de fora para dentro, diferente do movimento de formação identitária naturalizado, de dentro para fora, da essência. Ao narrar a multiplicidade dos outros (assumidos por qualquer alteridade) exteriores como mecanismos ativos na formação desses sujeitos, podemos compreender que o interior só se materializa quando integrado com o exterior.

Bosi (2014) fala sobre a natureza versátil da alma exterior: segundo sua leitura “A alma interior olha de dentro para fora, a alma exterior olha de fora para dentro.” (BOSI, 2014, p. 237), no entanto, são essas multiplicidades do exterior que tornam possível o preenchimento da figura interior que se apropria das morais sociais. O autor ainda afirma que “essa fusão das aparências do papel social com a autoimagem de Jacobina remete à dimensão especular inerente tanto no olhar do outro como no reflexo realizado pelo espelho.” (BOSI, 2014, p. 239).

A narrativa que especula o reflexo torna-se ainda mais interessante, pois nos permite adentrar à instância simbólica fundamental na formação desse sujeito, o olhar do outro enquanto uma alteridade reguladora, que estabiliza e, mais que isso, mantém a figura do sujeito estático, que se desfaz na ausência do outro. Por isso, quando Jacobina se encontra sozinho, ele perde sua imagem singular refletida.

Cumpre-se nessa passagem a perfeita analogia entre o espelho e o olhar do outro. A ausência deste nos impede de ver-nos a nós mesmos como cremos que somos vistos, de tal modo que até o espelho parece perder a capacidade de nos reproduzir com nitidez. Restou somente o reflexo de fragmentos esparsos, sombras desgarradas nos vazios da alma interior. (BOSI, 2014, p. 240).

Ainda de acordo com o autor, enquanto os estudos sociais, do fim do século XIX, se debruçavam sobre a percepção do papel do coletivo como uma força de formação do ser humano, são as representações cristalizadas que reforçam essa visão alusiva ao social – que parte do individual, mas reflete em uma visão coletiva – assim, quando Jacobina tornou-se

Alferes, sua imagem singular tornou-se coletiva e sua integridade dependente do olhar do outro. A fase do espelho, que, nessa narrativa, se desdobra nas fases da farda, do objeto de desejo e fetiche construído pelo teatro social (BOSI, 2014), toma forma em outras narrativas que desdobram o espaço do duplo, visto que, quando o espelho, enquanto objeto-refletor social, é inserido no olhar do outro, percebe-se que a visão singular não é suficiente para a integração do singular no coletivo. Para existir e se integrar, o sujeito precisa da alteridade, e o reflexo, o duplo, o outro, permite a visualização e a transgressão; permite que o exterior adentre o interior. Tratando-se das instâncias simbólicas, permite que o sujeito seja colocado como objeto de desejo do outro.

Nessa mesma perspectiva do reflexo espelhado funcionar enquanto mecanismo de reconhecimento, em *Mulher no Espelho*, o desejo é representado pela tristeza do que se foi perdido. A protagonista (que não possui nome e também por essa razão já foi destituída de ser individual pela sua própria narrativa) é visceral e se pune de diversas formas, mostrando-se uma mulher submissa. A dor que sente, devido às frustrações de sua formação, transforma-se em ódio direcionado ao universo familiar que a cerca e do qual tenta se libertar por um rompimento violento. Esse rompimento termina em um grande remorso, partilhado pela personagem e seu duplo – seu reflexo.

O romance pode ser compreendido como uma grande caixa de memórias, com construções de sentimentos, de desejos contidos, de frustrações e de arrependimentos. A personagem protagonista é a Mulher do espelho, que desempenha o papel de narradora, usando sua voz para se narrar aos quarenta e seis anos, casada e com três filhos homens. No entanto, a voz da Mulher no espelho não é a única a contar a história, pois ela é interpelada por outra voz, a da Mulher que escreve. Esta ocupa um papel semelhante ao do superego da narradora, mas autoconsciente. Essas vozes são marcadas na narrativa: as falas da Mulher que escreve são grafadas em itálico. A demarcação e separação existencial entre essas mulheres é feita logo no início da narrativa, a fim de que possamos perceber que o discurso do passado aproxima a narrativa do presente, de modo que as vozes, com o desenvolvimento, se fundem cada vez mais, até se unificarem por meio de uma mesma dor que é sentida e lamentada por ambas as mulheres.

Esse é o conflito inicial previsto na narrativa do confronto entre as duplicidades, “Aqui, no cruzamento de meu corpo com o espaço de minhas imagens. Tenho o que dizer, pois vou dizer-me a mim mesma, como qualquer pessoa que se põe diante da memória ou dos espelhos” (CUNHA, 1985, p. 7). É por meio da cisão, dita por Seligmann-Silva (2003, p. 46), que acontece entre a narrativa do evento, a produção linguística e o acontecimento em si, que existe a possibilidade de obnubilar, ou recobrir, o que foi vivido, dito por ele como “real” em verbal, o

que se trata, em uma aplicação materialista lacaniana, de uma ressimbolização do trauma, ou seja, de abandonar o Real, fazendo a experiência traumática adentrar o Simbólico. É por isso que o autor (2003) assinala que não se pode confundir a memória com a realidade em si, pois a realidade está encoberta pela memória (p. 80-81).

Seligmann-Silva (2003) diz que “Ao pensar nessa literatura, redimensionamos a relação entre a linguagem e o real: não podemos mais aceitar o vale-tudo dito pós-moderno que acreditou ter resolvido essa complexa questão ao afirmar simplesmente que “tudo é literatura/ficção” (p. 49). Isso porque a linguagem – e a escrita dela – nasce em um espaço vazio, que fala sobre a natureza e o simbólico da narrativa do doloroso “real”.

Os efeitos da ressimbolização da memória são perceptíveis na disparidade, mas também na proximidade, pois é a partir da reflexão sobre o estar no mundo e utilizando da memória enquanto mecanismo da formação da identidade da personagem – mulher – que a narrativa fragmenta o sujeito contemporâneo.

É nessa narrativa antecessora que a autora introduz a divisão entre o “lado de lá” e o “lado de cá”, em uma representação do espaço do presente da narrativa e do espaço da memória. Há uma oposição entre os discursos, pois a visão apaziguadora se confronta com a visão extremista, como em, por exemplo: “Não desejo narrar a mulher que me escreve. Quero narrar a mim mesma somente. Ela se intromete, não separa as coisas, a confusão dela me confunde.” (CUNHA, 1985, p. 15).

Se, de acordo com Aleida Assmann (2011), “As escritas do corpo surgem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a apressão de violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade” (p. 260), é no discurso de *Mulher no espelho* (1985) que se torna possível assimilar o espaço dos símbolos e do inconsciente: “Os ratos começaram a me roer os pés. De onde vieram? De onde vinham? De uma das paredes do sótão pendia um espelho invadido de manchas cor de ferrugem. Me apavorei ante o meu rosto no espelho. Os ratos roíam meus pés.” (CUNHA, 1985, p. 11). É por isso também que, no romance, “Eu e ela. Ela e eu. Se tão longamente vivemos distantes, não significa que se haja instaurado algum corte. Nossas margens se tocam num mero espelho por onde sempre caminhamos sem talho.” (CUNHA, 1985, p. 36).

Mas, além dessas figuras representativas, o principal elemento figurativo da obra é o trabalho com a dualidade. Duas personalidades de uma mesma pessoa – uma por meio do passado e outra por meio do presente – que se unificam e se presentificam em um único tempo-espaço no fim da narrativa; além disso, remete ao dual existente em todas as pessoas que já passaram pelo processo de ruptura. Isso representado pela figura do espelho, elemento cujas

inúmeras significações já foram apontadas por Chevalier e Gheerbrant (1986), na perspectiva de que o espelho é associado, com frequência, às simbologias solares, enquanto uma inteligência celestial, e representando a luz lunar, que é uma luz refletida. Assim, se o próprio espelho é dual, ele é a imagem cristalizada e a ferramenta que presentifica a dualidade e possibilita o encontro dos ‘eus’ da personagem.

A desordem que ordena a ressimbolização do trauma é onde, depois de já ter se confrontado diversas vezes e buscando sua emancipação por meio do desejo, a personagem quer ser livre por meio da libertação de suas vontades – e das vontades ‘dela’. É, também, por culpa dessa imensa sede de liberdade que ela perde as rédeas de seu próprio presente e, ao transgredir todos os valores que reiterou durante a sua vida, reivindicando a liberdade por meio da traição e, como último ato de autonomia, escolhendo não abrir a porta de casa para seu filho – a quem sabia que estava revoltado por ter descoberto os seus adultérios – que a mulher aceitou a dor de saber que o “não” custaria tanto quanto o “sim”. “Diante da minha janela que anoitece longe da violência dos relógios e das datas, minha janela acima da mangueira sagrada.” (CUNHA, 1985, p. 99).

Por isso, embora haja a especificação do espaço físico da narrativa (cidade de Salvador), o domínio dos acontecimentos ainda é o do espaço psicológico. A fragmentação dos períodos e o uso de frases nominais com um discurso construído em fluxo de consciência e a metalinguagem que conversa com o leitor e aproxima essa outra voz na construção são os monólogos e os questionamentos. O toque artístico e, muitas vezes, poético da autora permite que caminhemos por esses espaços e que aceitemos todos os lados e transgressões dessa mulher que sofre. “Guardo no íntimo todos os opostos do que me caracterizou até agora.” [...] “Era medo” (CUNHA, 1985, p. 112).

Se, da criança do passado narrado, foi roubada qualquer possibilidade de autonomia, mais tarde, a Mulher no espelho segue a pequena voz inconsciente e foge dos ratos que a apavoram. Casa-se com um homem a quem ela é completamente submissa e, com ele, tem três filhos homens, aos quais ela se submete cegamente; é a esses quatro homens que ela dedica toda sua energia vital e anula a si própria, mesmo não obtendo nenhum tipo de retorno, seja ele afetivo ou de outra espécie.

Memória e presente se encontram pela impossibilidade de sustentação da própria narrativa da narradora-protagonista, que, ao se perder em seu próprio medo, não conseguia mais narrar-se, pois ela precisaria ser para existir, ao precisar buscar qualquer tipo de sentimento sintetizado em angústia, em dor, em prazer ou em arrependimento. Nada mais é possível sem a ressimbolização, não há possibilidade de existir futuro sem passado, não há mais a possibilidade

de ser presente sem a memória falada. A autodescoberta, por meio da essência da sexualidade e os reflexos da vivência individual na sua experiência coletiva, foi a porta de entrada para as mais profundas reflexões sobre sua própria existência.

É assim que se dá o desfecho de uma narrativa construída por meio de reflexos e reflexões, de espelhos que refletem a realidade e confirmam a perspectiva de que toda a subjetividade, contida naturalmente na escrita autobiográfica, dificulta a compreensão dos reflexos da realidade social e, não somente isso, das mudanças sociais, políticas etc., que permeiam os tempos das narrativas.

O comportamento quase que debochado da protagonista é, ainda hoje, tido como um comportamento não esperado (ou seja, socialmente reprovável) para uma mulher, mas possibilita transgressões linguísticas inestimáveis – e não somente linguísticas. É por meio do choque que se unificam os reflexos. Os discursos se recriam, se invertem e, diante disso, se complementam. Para o momento derradeiro, a autora traz os espelhos e a tempestade, é a natureza que constitui o cenário final do verdadeiro clímax da narrativa, que não é a morte do filho, a devoção da mãe, os traumas de infância, o florescimento da sexualidade, mas sim o encontro do duplo. O último espetáculo se dá no encontro entre duas mulheres (a da narrativa memorialística e a da narrativa presente), que se descobrem uma, pois, somente por meio dela, há perspectiva futura, em um novo processo de ressimbolização por meio do discurso e do enunciado. “Meu rosto no espelho é o dela. Ela sou eu. Eu sou ela. Ombros envergados. Olhar arriado. O cruzamento eu-com-ela fechou-se no estreito eu-comigo. Somos apenas uma. Somos eu.” (CUNHA, 1985, p. 170).

Se, em *Mulher no Espelho*, Helena apresenta uma obra desestruturada com o refletir no espelho e insere o tema do duplo (escapando do formato mais habitual do *doppelganger*, o qual se caracteriza na projeção da alteridade em uma figura materializada e externa, frequentemente ameaçadora) para pensar as identidades históricas, é em ADCV (1989) que essa desestruturação é apresentada de forma mais contundente. Para a autora, “a memória aponta um dos caminhos para a descoberta da identidade, uma vez que, resgatando o que se foi e se fez, se terá melhores possibilidades de se atingir o que se é” (CUNHA, 1997, p. 128). E, nesse novo discurso, ainda se mantém a presença do discurso memorialístico, as vozes do passado e do presente ainda existem como uma oportunidade com o diálogo futuro.

Nesta narrativa lacunar, criada por meio de uma desestruturação linguística, a representação da mulher fragmentada ganha todas as tonalidades das cores coloridas e das formas formais; pois, ao retomar o discurso infantil, doce, pueril e curioso, com o aprisionamento presentificado da mulher do lar, a personagem busca, incessantemente, se

desvincular dessa cadeia simbolicamente violenta por meio de sua própria transgressão e, assim como a dupla refletida no espelho, precisa se livrar da culpa para cruzar o caminho do arco-íris e encontrar sua liberdade, alcançar o livre lugar que permite que o céu seja vermelho e os quadrados sejam redondos.

Žižek (2014) reflete sobre o fato de que as violências, objetiva e subjetiva, não podem ser vislumbradas por um mesmo ponto de vista, pois a segunda “é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas “normal” e pacífico. Contudo, a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado “normal” de coisas.” (ŽIŽEK, 2014, p. 17). Nessa perspectiva, enquanto a objetividade se sustenta pela normalização do pano de fundo subjetivo, que é mais perceptível, é a sistematização dessas esferas que as tornam efetivamente visíveis, assim “estamos falando sobre a violência inerente a um sistema: não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência (ŽIŽEK, 2014, p. 22).

A jornada estrutural de ADCV é de uma produção resultante de um processo socialmente desestruturante: se a violência é propulsora de muitos processos de ressimbolização, as produções históricas são resultados dessas mesmas ressimbolizações, neste viés, realizadas sob o suporte das análises e das apresentações do feminismo. A psicanálise intervém nas produções temporais dos sujeitos, que são resultados históricos, e falar dessas representações é adentrar o universo do Simbólico.

Tratamos também da identidade que é vista a partir de paralaxe, por cada um dos módulos que nos ajudam a pensar a fragmentação desses traços formadores. Se cada módulo permite uma maior desenvoltura da tríade em manutenção social, seja na formação dos valores (S), na experimentação cristalizada (I) e no afrontamento dos desejos barrados (R) é entre todos os vãos entre os ângulos que reside a estrutura do objeto *a* ensinada a desejar o que o grande Outro deseja (um Outro social, histórico e narrativo). Elucidando os ângulos analíticos em que nos embasamos teoricamente, enquanto a crítica feminista e o materialismo lacaniano enlaçam uma estrutura de formação social e individual de análise, é por meio desse mesmo olhar paralático que é construída a identidade do leitor participativo, aquele que une.

Compreender os conceitos frente à própria leitura e análise da obra possibilita que entendamos a teorização como suporte linguístico de entendimento de uma leitura ampla e multisegmentada. Isso porque a leitura considera diferentes ângulos de uma mesma narrativa, e considera também a historicidade e o contexto de produção da própria obra, que é produto social, para além de uma leitura puramente binária, que considera forma e conteúdo da

produção, mas não integra seu processo externo presente no pano de fundo objetivo e subjetivo. Assim, inserir a vertente psicanalítica é possibilitar não somente a leitura de outro ângulo, mas dar luz ao objeto de análise – como uma lâmpada que permite clarificar espaços já visualizados e refletidos – para o mesmo ângulo, em uma outra perspectiva: é iluminando as beiradas que se consegue extrair novas possibilidades de leituras e, conseqüentemente, de sentidos representacionais; sentidos que, por suas vezes, consideram o sujeito múltiplo e fragmentado que será discutido individual e coletivamente entre os ângulos da narrativa de ADCV na próxima seção.

3. IMERSÃO NAS DOZE CORES DO VERMELHO: POSSÍVEIS LEITURAS

TEMPO DO FIM

*Agora
estamos somente nus
entre a fumaça e o sangue*

*Nus no arrepio do brilho
que ainda treme
no ondular das tochas
e dos punhais*

*Chegar
ao tempo nosso
do fim.*

(Helena Parente Cunha)

Há a necessidade da experimentação literária, de trabalhar diferentes leituras, para chegar a uma mesma constatação: o sujeito, fragmentado, busca sua integração e ressimbolização por meio do equilíbrio simbólico e social estabelecidos pelo funcionamento da tríade lacaniana. Isso se justifica porque o romance tem uma estrutura fragmentada; assumidamente contemporâneo, ele carrega, em sua narrativa, as expressões sociais e artísticas de seu contexto de produção. No entanto, o conceito de contemporâneo também pode ser compreendido por diversos ângulos.

Em “O que é contemporâneo? E outros ensaios”, Giorgio Agamben discute as multiplicidades do fazer contemporâneo, norteando-se por questionamentos, como: do que/quem as pessoas são contemporâneas? E o que é ser contemporâneo? Nesta perspectiva, buscamos refletir sobre essas possibilidades partindo da ideia do próprio autor sobre a contemporaneidade: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62).

Dessa forma, é claro que muito do que se reflete nessa perspectiva repercute na formação do sujeito que busca enxergar as diversas perspectivas que são representadas em seu próprio tempo ou – em uma leitura mais livre – daquele que busca informações além da simplicidade vislumbrada na superfície. Toda superfície é sustentada por uma raiz.

Retomando um conceito, Agamben (2009) afirma que o “contemporâneo é intempestivo” (2009, p. 58), portanto sua existência emanaria justamente de uma situação de desconforto, que exige o movimento questionador da própria época e da própria produção.

Nessa perspectiva, o sujeito contemporâneo seria aquele que consegue se distanciar de seu próprio tempo e ainda assim permanecer nele, como uma espécie de sair da ilha para se enxergar, a ilha saramaguiana²². Saramago afirma que não nos vemos se não saímos de nós e, a perspectiva contemporânea, como um posicionamento crítico, impulsiona a criação por um olhar que considera o seu tempo, mas rememora o passado e vislumbra o futuro.

Por se desassociar do tempo cronológico, relaciona todos os tempos, permitindo um olhar reflexivo sobre nossas organizações sociais, políticas e econômicas e, nisso, considera-se as demandas singulares, mas com contribuições que também reverberam no coletivo. Portanto, todos os tempos são para quem deles experimenta e a literatura de autoria feminina só pode discutir suas características subversivas quando relacionada à opressão e dominação masculina; os vestígios da violência ditatorial e simbólica só podem ser compreendidos e averiguados da mesma forma relacional.

O romance analisado se desmonta, e seu principal desafio é o de se sustentar dentro de uma estrutura (de romance) que não o subsidia mais. Esse movimento analítico que vem sendo realizado – já determinado pela estrutura dissertativa – estabelece uma desorganização e reorganização das peças estruturais e que formam os espaços históricos-identitários representados pela narrativa, para promover uma arquitetônica da pesquisa que se relaciona com a proposta do romance. Trata-se da abertura e do fechamento das interpretações. Essa aplicação torna-se viável porque a obra pede a leitura nesse movimento, uma vez que ela tem essa estrutura fragmentada: ela é fragmento, é pedaços e tem um estilo arquitetônico cuja base são os ângulos e os módulos.

É possível falar em três olhares angulares que, em uma perspectiva modular, nos permitem a leitura do papel da autora, que narra a história de mulheres para outras mulheres; assim, considera-se a vertente biológica, em torno da leitura do gênero e da inferiorização das produções do feminino, a vertente linguística, na análise do discurso estrutural, e a vertente psicanalítica, que também considera as questões político-culturais com a contribuição da leitura do materialismo lacaniano amparada pela filosofia de Žižek.

Como cada módulo (ou capítulo) apresenta a história contada sob três ângulos, a personagem principal é constituída por meio de suas diversas faces, já por considerar que a mulher é estudante, é pintora, é esposa, é mãe, é artista, é amante, mas, ao mesmo tempo em que é tudo isso, não possui uma identidade delimitada, não possui um nome. Os ângulos 1, 2 e 3, apresentados em três colunas compostas lado a lado, proporcionam o diálogo entre a voz

²² Referência da obra “O conto da ilha desconhecida”, de José Saramago, publicado em 1998.

primeira, que fala sobre o passado regulador: “Eu corria o céu de vermelhos. A professora dizia que o céu era azul.” (ADCV, ângulo 1, p. 16), a voz do presente, que fala sobre a narrativa do você: “você lembra quando você queria pintar a cor da chuva” (ADCV, ângulo 2, p. 17), em um diálogo constante com a protagonista, que, na terceira coluna, é referida como um “ela” distanciado, um “ela” futuro que vai/quer/pode ser: “ela buscará ainda onde começa o arco-íris e onde acaba.” (ADCV, ângulo 3, p. 19). O “lado de lá” torna-se sempre um referencial distanciado da realidade presentificada.

São essas vozes que narram que permitem traçar o espaço do gênero da escrita em suas próprias estruturas. Por isso, parte-se de uma proposta de dupla análise: uma leitura angular (vertical) e uma leitura modular (horizontal), a segunda leitura enquadra os diversos ângulos e permite o diálogo entre as vozes (eu – você – ela), os espaços (escola – casa – trabalho) e os tempos (passado – presente – futuro) da narrativa.

A leitura modular – e horizontal – ilumina a perspectiva de sujeito moderno e ressimbolizado (tal qual constituído no romance moderno); é ambivalente, pois comporta, em si, traços culturais, individuais e sociais, com uma gama de aberturas e não certezas, porque ela possibilita o deslocamento do tempo e do espaço e o sujeito só consegue ressimbolizar quaisquer repressões e traumas, simbólicos ou não, quando lhe é permitida a revisão e a reintegração do Simbólico. Isso possibilita um encolhimento da distância estética (ADORNO, 2003), que permite, ao leitor, ser um agente ativo na construção do discurso, negando a imparcialidade e possibilitando novas maneiras de narrar a forma do romance, mas também de lê-lo enquanto um material ideologicamente constituído pela sua materialidade e pelo olhar do leitor.

Em uma perspectiva mais simples, a leitura vertical não permite a ressimbolização, justamente porque, nela, o sujeito é aprisionado em sua própria narrativa limitada. Por isso que o discurso que representa e narra revela além do dito encontrado na forma e nos aspectos externos: anuncia a matéria que é apresentada. O meio, representado pelo ângulo 2, torna-se um espaço fundamental, cria o elo, o vínculo das cores e a manutenção do ciclo de ir e vir, o ciclo que se repete no reconhecimento, nas manifestações dos sentimentos, das dúvidas e dos desejos barrados pela repressão social. Compreenderemos como esses ângulos se dinamizam em uma estrutura linguística e formadora do sujeito questionador por meio da leitura em paralaxe, que enxerga o mesmo objeto de análise por duas óticas diferentes e integra a forma e o conteúdo narrativo.

3.1 Dedos impotentes para tingir e atingir o intangível: verticalidades do desejo na leitura angular

Quando nos referimos às leituras independente dos ângulos, falamos sobre o fato de que o “eu” que retoma ao passado é o mesmo “você” que alcança um diálogo presente com a personagem que é a “ela” referida do futuro, por isso a leitura independente não afeta a compreensão dos fatos; no entanto, a limita. Isso já é posto pela própria autora: “Ao mesmo tempo em que cada coluna se relaciona indissolúvelmente com o todo, possui também vida própria e independente. Fragmentos e totalidade, instantâneos e fluxos de vida.” (CUNHA, 2009, p. 13).

A leitura vertical (angular) é uma proposta de visualização contínua dos ângulos narrados, dessa forma, o desenvolvimento do enunciado acontece por meio do aprisionamento discursivo em uma única voz e, nesse caso, não há ressimbolização, o que resulta na morte (psíquica ou literal). E, apesar de cada limitação angular possuir uma estrutura unificante, de forma individual, é concebível que os propulsores (mecanismos inconscientes) de ação e estruturação dos fragmentos e das identidades em formação se modifiquem.

Adianta-se que a ordem Simbólica, isto é, a segunda natureza dos sujeitos, que dirige e controla os atos de quem se insere nela, era baseada nos ensinamentos e valores determinados aos papéis de gênero que previam uma manutenção do espaço feminino como a privação do lar e a vida doméstica e maternal. Por isso, a análise proposta pelo viés do materialismo lacaniano é fundamental para a aplicação dos conceitos já mencionados anteriormente, mas que serão analisados nos próximos tópicos como um suporte interpretativo para a constituição do romance em análise. Isso porque, além do suporte histórico já discutido, a literatura e suas reivindicações são resultado da formação da ordem Simbólica coletiva. Nessa formação da narrativa demonstrada, o grande Outro, a entidade virtual que comanda as ações dos sujeitos, fixado, funciona como um operador que direciona o desejo por meio dos questionamentos libertários.

Adentrando a estrutura que considera o grande Outro como uma entidade virtual, discutimos um aspecto importante a respeito da constituição da realidade da narrativa que, em termos sociais, consideraria os aspectos econômicos e históricos e, em termos individuais, os aspectos formadores do sujeito. Se o grande Outro funciona enquanto uma entidade virtual que regula as regras sociais determinadas por uma estrutura Simbólica, consideramos que a adesão a esse espaço é intrínseca à própria constituição das estruturas sociais.

O objeto *a* também faz parte do Simbólico e, nesta aplicação, serve como uma esfera importante a ser analisada, porque ele é a causa do desejo. Žižek (2010) se atenta ao fato de

que, quando abordamos sobre o desejo, precisamos diferenciar a causa e o objeto, ou seja, o objeto *a* é o motor que permite o direcionamento da busca para diversos objetos; esse direcionamento, naturalmente, sofrerá interferências da ordem Simbólica determinada.

Se é em torno desta questão que gira a busca dos desejos dos sujeitos e, nesse caso, da protagonista que, enquanto representante de sujeitos sociais, tem seus horizontes de desejo limitados e transpassados pela crença social, religiosa e dos gêneros – que também são formas e estruturas ideológicas – conseguimos visualizar a mudança do direcionamento do Simbólico.

Assim, o lugar do desejo da mulher sem nome, que funciona como uma faísca que transforma um objeto em objetos de desejo, se mantém vazio, apesar da eterna tentativa de preenchimento apresentada nas mais diversas esferas, como a do lar ou a do trabalho. O que ela poderia ou deveria desejar se o grande Outro conhecido, que lhe ensinava onde depositar seu objeto *a*, não a direcionava para o caminho da emancipação, ao mesmo tempo que não a direcionava para os paradigmas socialmente femininos? Isso significa que, ao assumir a face da mulher do lar, dentro dos moldes sociais predeterminados, o grande Outro, sustentado pela ordem Simbólica patriarcal, a ensinava a desejar a busca pela satisfação em ser uma boa mãe e esposa, que provinha da boa manutenção do lar.

Apesar de ter sido direcionada e ensinada por essa busca, sua faísca de desejo não permanecia completamente embebida nesse sistema de valores, visto que, como prevê o mecanismo da pulsão do desejo, ela sempre desejava algo mais, sempre desejava o desconhecido e, nessa perspectiva específica, desejava satisfazer os desejos de liberdade da criança frustrada na infância. Diferentemente das amigas, que ocupavam lugares estáticos na narrativa, a mulher percebe a falta de integração dela com o mundo e é justamente essa falta de integração que representa uma quebra na estrutura da realidade, no ângulo 3, presente no enlace do Real, do Simbólico e do Imaginário, resultando o fim da narrativa.

A falta de integração com o mundo é reflexo da falta de integração com as instâncias reguladoras. Reconhecemos, no grande Outro, uma onipresença virtual que surge no processo de individualização. Ele seria uma substância na qual os indivíduos se reconhecem e fundamentam a sua existência (SILVA, 2009).

Com isso em mente, olhamos a materialidade linguística da obra, como Silva (2009) orientou, considerando suas estruturas formadoras, para percebermos a composição da ordem Simbólica que é regida por um grande Outro que determinaria aquilo que pode ser desejado pelas personagens em suas diferentes fases da vida, além da busca incessante da personagem-protagonista em suprir as vontades deixadas pela ausência dos questionamentos e permanência das proibições. Se, em todos os ângulos, a realidade frustrada se enlaça, de alguma forma, com

os desejos das mulheres, percebemos que o Real fornece, para cada leitura dos ângulos, uma nova face.

Por essas razões, ADCV traz a construção do sujeito lacaniano, tido como o espinho da garganta do significante em sua construção do sujeito barrado, aquele do inconsciente, e que adentra no Simbólico interpolado pela construção ideológica. É a leitura verticalizada que manifesta a construção do sujeito lacaniano e do sujeito histórico; não somente no sentido da neurose, mas sim do sujeito que se questiona e que questiona sua própria incompletude.

Assim, a visão da angústia, de acordo com Žižek (2015), se desenvolve ao longo do eixo da tríade e inicialmente se relacionaria ao Imaginário, como reação do ego, depois ao Simbólico, quando a proximidade do desejo do Outro supera a falta existente na sustentação da ordem Simbólica, e abarca o Real se aproximando da jouissance [gozo]. (ŽIŽEK, 2015, p. 481). Como poderemos compreender na leitura dos ângulos proposta posteriormente.

3.1.1 ÂNGULO 1 – VERMELHO SONHO: O DESABROCHAR

O ângulo 1 é autobiográfico, em relação à personagem que se narra, e trata-se da apresentação do desabrochar da criança e da eterna descoberta, dos questionamentos incertos interrompidos, reiteradamente, pelos valores sociais não permissivos. A violência simbólica, frente à construção da identidade feminina, reflete-se sobre a repressão do desejo de descobrir e de criar, tanto no que se refere às descobertas sexuais e de emancipação quanto ao que se refere ao desejo de liberdade. Isso é, também, um resultado social, um vestígio da violência velada e reintegrada pela ditadura e pela dominância do patriarcalismo. Apesar da narrativa da mulher reivindicar sua voz, por meio do discurso e da historicização da produção, o discurso também é um resultado traumático; e a opressão social se vê a mostra no ângulo primeiro, que é narrado no principal espaço formador, educacional e de desenvolvimento: a escola.

Se a amiga loura é tida como uma representação da classe e da boa conduta, a amiga dos cabelos cor de fogo representa a transgressão por meio do que não era bem-visto. A amiga de olhos verdes retrata a voz da liberdade e da emancipação, enquanto a amiga negra é um retrato social do silenciamento de uma subclassificação já silenciada, pois, além de ser mulher, o racismo fazia-se presente no comportamento dos personagens e colocações da narrativa, como em: “no pátio antes de entrarmos para a sala de aula minha colega negra ocupava o último lugar na fila. Por que se ela não é a maior?” (ADCV, ângulo 1, p. 26).

O Arco-íris é o ponto inicial da dúvida, da transposição de utilizar as cores figurativas como a possibilidade da manutenção do universo enigmaticamente colorido e possivelmente

plural. O ângulo 1 narra a voz da infância, por meio de uma narradora-protagonista, e eu lírica, que muito quer descobrir e conhecer do mundo. De acordo com a autora

[...] a infância se apresenta na qualidade de arquivo que registra todas as vivências de onde o que aconteceu é semente para os futuros frutos. Não é à-toa que a psicanálise esquadrinha os recantos da infância, à procura do fio de Ariadne para a saída do labirinto em que nos perdemos. Se quero saber quem sou, tenho que recuar até quem fui. (CUNHA, 1997, p. 128).

Neste ambiente escolar, a voz autobiográfica e onisciente ganha vida em meio a uma narrativa pueril, por vezes, infantilizada pelo uso dos diminutivos e da constante necessidade da dúvida. Quando inserida no ambiente escolar, a criança conhece outras crianças que dominam e representam discursos diferentes dos seus, ou seja, mesmo que de forma não consciente é, neste primeiro contato com o mundo e com as particularidades dos seres e das coisas, que se manifesta a linguagem do desejo. Žižek (2010) afirma que “Agimos o tempo todo para sustentar a imobilidade do grande Outro” (p. 37) e isso subjetiva a ordem Simbólica anônima: o grande Outro é uma estrutura presente nessa ordem.

Assim como em toda realidade ficcional, e não ficcional, em ADCV, o papel do grande Outro pode ser ocupado por diversas instâncias, inclusive pela sociedade, visto que a mesma rege a vida das personagens de formas diferenciadas. No entanto, as personagens respondem aos seus desejos de formas distintas e, apesar de buscarem desejar aquilo que o grande Outro deseja, não desejam a mesma coisa. A amiga loura pensa em constituir uma família, a de olhos verdes busca independência profissional, a filha mais nova deseja o cuidado maternal, não se expor ao mundo, a mais velha anseia por diversão e liberdade a qualquer custo.

“Se a História representa o desejo da verdade, o romance representa o desejo da efabulação, com a sua própria verdade. Esta é a sua grande, real justificativa.” (CANDIDO, 2011, p. 99). A complexidade das escolhas das personagens, em relação aos seus desejos, se dá, pois “o homem do romance não sabe mais o que fazer com as instituições de seu mundo, ele as experimenta como sempre mais transcendentais em relação à sua própria qualidade empírica.” (FEHÉR, 1972, p. 29).

Dito isso, o grande Outro é um sujeito virtual que vive no inconsciente, atrelando-se a teoria de Lacan que diz que o inconsciente é a articulação da palavra na ordem Simbólica – como meio de comunicação; Žižek (2010) diz que, para que haja uma comunicação entre sujeitos, precisamos de um terceiro como intermédio. O papel de intermediador é transferido ao grande Outro, que só se constitui como real, no Simbólico, a partir do momento em que o

sujeito o instaura como real. Esse domínio do grande Outro existe por meio do campo discursivo e ele só é instaurado a partir do momento em que o sujeito age como se ele existisse.

Isso é compreendido em relação às particularidades individuais da narrativa do ângulo 1. A criança se entende como um ser desejante, que busca entender o mundo em suas diversas formas, no entanto, é reiteradamente frustrada ao se deparar com uma realidade insuficientemente formal. A menina que sonhava em ser pintora não manifestava suas vontades, pois, nesta ordem já instituída socialmente, não era permitida a mudança de valores: o céu era azul, mesmo que quisesse pintá-lo de vermelho; não podia antes do casamento, mesmo sem saber o que não se podia antes do casamento; a mulher deveria aprender os ensinamentos morais para ser uma boa esposa, mesmo sem saber se queria se casar.

A linguagem poética do romance ADCV, quase cantada, caminha junto com a infantilidade da personagem que, ao querer ser criança e se expandir em sua própria existência, atribui à dúvida sua principal função que é o desejo pela descoberta, no entanto, também a aprisiona em uma estrutura delimitante, pois, não encontrando as respostas para os seus questionamentos, o espaço da dúvida é ocupado por certo conformismo em não saber.

Nesta estrutura inicial, pronomes interrogativos (quais, quem) e conjunções causais ou explicativas dos porquês tornam-se a ferramenta conectiva da narrativa. A formalidade educativa se antecipa discursivamente quando são apresentadas, no primeiro módulo e primeiro ângulo, as crianças que brincavam. A naturalização das discrepâncias de gênero se faz presente, pois as meninas brincavam de “casinha comidinha de mãezinha das bonecas.” (ADCV, ângulo 1, p. 14) e os meninos de “soldado espingarda revólver de espoleta” (ADCV, ângulo 1, p. 14), “cá” e “lá” se antecipam em um discurso que restringia o papel do gênero feminino, educativo e não questionador.

Os números figurativos presentes na narrativa, grafados em 4, quatros (com alternância da grafia em extenso e algarismos) e múltiplos de todos os números naturais, presentes em uma misticidade da utilização da numerologia, além das tentativas de colorações, adentram o campo simbólico como o espaço da dúvida, ou seja, é por meio dos símbolos questionáveis, em uma estrutura plural, que a dúvida integra o campo do sentido, apesar de também apresentar a restrição: “Eu tive de copiar a tabuada de 9 nove vezes nove.” (ADCV, ângulo 1, p. 16). E o desabrochar pueril se manifesta no vermelho do sangue menstrual, que, quando se refere ao útero gerador, simboliza a vida, mas também antecipa a morte, a inexistência da vida. Portanto, com o florescimento da maturidade da menina, seus desejos, cada dia mais maduros, não se materializam no espaço da dúvida e da restrição, dos “nãos” e “ãos”, pois, naquela ordem Simbólica, tudo era “ultrissimamente” não.

Nesta leitura angular, a flor vermelha pulsante é metáfora do desabrochar dos instintos e da sexualidade, e é na narrativa dessa primeira infância, que há o contato com o assédio frente ao desenvolvimento sexual: “As gargalhadas do homem se agarravam à nossa pele” (ADCV, ângulo 1, p. 28). A imagem masculina se cristaliza com o aparecimento de figuras contraditórias, pois, ao mesmo tempo que se apresentam como voz restritiva, são também a única ponte de emancipação das mulheres que direcionavam a causa de desejo para diferentes objetos: a liberdade, o casamento, a maternidade... Reiterando o conceito da causa, “O que Lacan chama de objeto *a* é o agente desse encurvamento: o insondável X que faz com que, quando nos confrontamos com o objeto de nosso desejo, obtenhamos mais satisfação ao dançar em torno deste que nos dirigindo diretamente a ele.” (ŽIŽEK, 2010, p. 97). Enquanto tese fundamental, o autor (2010) assegura que Lacan compreende esse objeto como algo impossível, inalcançável, que se forma em experiências específicas.

O contato com o primeiro namorado presentificou o doce pulsar das aquarelas e os questionamentos direcionados às descobertas sexuais endossam, ainda mais, a discrepância dos gêneros, pois o desenvolvimento feminino era permeado pela mesma dúvida que, antes, ocupava um papel simbólico de propulsora e, neste momento, torna-se ferramenta de opressão, visto que, ao ser negada a voz da informação às mulheres, há o impasse do amadurecimento concreto. Isso nos faz considerar que a liberdade totalitária requer conhecimento tanto a respeito das estruturas sociais quanto a respeito do próprio corpo e emanções dos desejos libidinosos. É por isso que a obra propõe essa disparidade informativa que acontece justamente no ambiente escolar, de ensinamento, abordando temáticas como a prostituição, a gravidez, o sexo (após o casamento), a masturbação e as manifestações naturais do corpo humano, como a menstruação e a libido.

No discurso angular mais simbólico e quase poético-metafórico, o não etéreo entrelaça-se aos símbolos. Se “A coisa não era a coisa. Transcendia e era dentro. A palavra chuva não era a chuva de fitas profundas e renovados lisos redondos.” (ADCV, ângulo 1, p. 40), não havia outra forma de compreender a formalidade do discurso, se não desconsiderando a denotação presente em construções como: “eu via em ver o não” (ADCV, ângulo 1, p. 38). São os quatro pés de samambaia representados, os doze cantos de cigarra e todas as emanções dos desejos e das possibilidades que permitem o teor educativo que se configura nas formações das restrições e dos efeitos de causa e consequência, como em: “Eu tirava dez eu tirava zero. Medalha e castigo. (ADCV, ângulo 1, p. 42).

Ainda neste ângulo, que, evidentemente, se localiza, estruturalmente, no lado de cá, o meio é retratado como uma estrutura de difícil desvinculo, provavelmente porque a culpa e a

desinformação desintegram o lá e o cá; o sim e o não. O que se gosta não é o que se faz, o que se quer não é o se deve e o que se deve não é o que se sabe. Se “O meio é o medo. Suspensa eu queria transpor” (ADCV, ângulo 1, p. 42) e há a tentativa de uma integração entre o querer e o dever. Percebe-se, portanto, a tentativa do sujeito desconfigurado de se reconhecer inserido em sua realidade social.

Para a sustentação dessa apresentação estrutural dos valores, fala-se sobre a necessidade dos vínculos afetivos que tornam-se um pilar de suporte para a narrativa, pois é direcionando sua identidade ao vínculo com outras identidades femininas, que ela (a protagonista-narradora, agora, “eu”) podia, mesmo que por pouco tempo, caminhar na direção do outro lado emancipatório: “Às vezes eu saía com a menina dos olhos verdes e nós íamos ao filme impróprio até quatorze anos e visitávamos a menina que ia se casar grávida.” (ADCV, ângulo, p. 42). Quando a personagem está na reta final da quarta série do ginásio, ela quer ir ao baile usando um vestido vermelho, queria saber se podia tomar vinho ou ponche e a imagem do líquido vermelho, no vidro, se materializa como uma forma de saciar a sede pela liberdade.

Essa tentativa é ilustrada sequencialmente em diversas situações, como quando, aos onze anos, há o enfrentamento da ocupação do papel do gênero por meio das críticas externas: as risadas dos garotos; e quando, depois, o namorado da menina não era capaz de compreender a abstração das imagens pintadas e coloridas por ela: “Meu namorado dizia que meus desenhos eram feios porque não tinham forma de nada. Que eu não devia colorir o céu de vermelho e não devia colorir as árvores de azul e não devia desenhar rostos sem boca.” (ADCV, ângulo 1, p. 48). A restrição fecha as curvas pela garganta da personagem, escurecem a sua voz; a raiva se dissipa apenas pelas pulsações do pueril e, quando havia um retorno do estabelecimento e domínio emocional, a saciedade da imaginação, o sol voltava para seus formatos redondos e o céu se coria de vermelhos novamente com o retorno da uma nova linguagem metafórica.

Aqui se apresenta, então, uma estrutura cíclica que se repete por toda a narrativa – e em todos os ângulos –, o embate entre a tentativa e a frustração. “Eu tinha que teria de aprender a cozinhar. [...] Eu tinha que teria de aprender a costurar. [...] Eu tinha que. Eu teria de. Bordado à mão e trabalhos manuais. Me casasse asse as.” (ADCV, ângulo 1, p. 50). A tentativa: o apaixonamento pelo menino louro, que, dentre as possíveis reflexões, representava os dois lados do desejo: de restrição, pois estudava no colégio militar, onde as regras eram soberanas, e a similaridade do amor pela arte, possibilitando narrativas como: “Meu ver no ver do menino. Tangências. Meus olhos policromáveis e meu olhar de miragem.” (ADCV, ângulo 1, p. 52).

Por mais que a história seja narrada sob perspectivas, vozes e ângulos, ela permanece, do começo ao fim, fixa a uma mesma estrutura que não permite a emancipação. Não há uma

evidente ordem cronológica na narrativa, pois o caminho dos onze para os dez anos apresenta que a leitura linear não é, necessariamente, a que se origina na cronologia crescente, mas sim que materializa, por meio dos relatos, em voz autobiográfica, eventos formadores dessa mulher que é constituída por outras mulheres e por outras vozes, essas “Vozes repisando menina com menina e menino com menino. Disciplina. Educação formação preparação. O futuro da mulher. Menina e asa.” (ADCV, ângulo 1, p. 56).

Aos quatorze anos, a menina tem mais contato com o mundo externo, com as festas e “A festinha era a festa e era mais que a festa.” (ADCV, ângulo 1, p. 58), a restrição e a liberdade; é apresentado o enredo do namorado que estudaria arquitetura e do menino dos cabelos cor de mel, que via as doze cores do vermelho – e a bifurcação dos lados também se manifesta dessa forma: “Um crescia em cascatas de mel e revoadas de abelhas. O outro recuava em devagar acuado. Os lados lado a lado.” (ADCV, ângulo 1, p. 58).

O sonho é apresentado como uma manifestação interna não influenciada socialmente, se a personagem narra que, desde pequena, dizia que queria ser pintora quando crescesse, são as vozes (literais e não literais) das restrições sociais que subvertem esse cenário: “Vozes rangiam que a mulher tem que colocar em primeiro lugar o lar”. (ADCV, ângulo 1, p. 60).

A amendoeira, popularmente conhecida como uma planta divina, pois, na primavera, as amêndoas florescem rapidamente e simbolizam a esperança, o retorno à vida da natureza, marca presença como abrigo do desejo, pois é embaixo da amendoeira que ela se encontrava com a figura do menino louro e o “céu ficando vermelhos. O menino vinha no uniforme cáqui e o mel do cabelo louro derramado sob o quépi.” (ADCV, ângulo 1, p. 62). E, dentre as manifestações da linguagem do desejo, a menina segue em busca da satisfação, guarda dinheiro para comprar um batom vermelho, porque, apesar da “negação não ão ão [...] despertencida eu queria desenhar minha boca de vermelhos novos”. (ADCV, ângulo 1, p. 64), no entanto, o chamado da natureza é silenciado. Se a imagem das formigas que mastigavam as samambaias, frutos do florescimento e do desenvolvimento, manifestavam um corte imagético, as formigas retornam mastigando, também, as folhas das amendoeiras: “Gordas formigas mastigavam as folhas das amendoeiras.” (ADCV, ângulo 1, p. 64), como um aparecimento do Real, da estrutura castrativa.

O ângulo primeiro se apresenta como fundamental compreensão de que, apesar dos personagens secundários, representados pelos professores, enlaces amorosos e as outras meninas, não cruzarem as transformações identitárias entre os ângulos, eles justificam as características formadoras da narradora-protagonista: enquanto a amiga de olhos verdes ajuda a menina a comprar um batom e um sapato de salto, que facilitam o processo da descoberta dos

valores negados, a menina dos cabelos vermelhos se distancia, cada vez mais, em uma liberdade repressiva inalcançável, a presença do “lá” desestabiliza o cruzar da protagonista, pois sempre que tenta se aproximar do outro lado, é repelida: “De repente, meu pé entortou e eu caí meu vôo abatido na calçada. Meu vestido de lese branca ficou sujo de chão e batom” (ADCV, ângulo 1, p. 64); nestes momentos da narrativa, há a cristalização das representações femininas nos espaços simbólicos. Enquanto a narradora se encontra no meio, em relação ao lado de lá e a busca da satisfação do desejo por meio de objetos emancipatórios, como o uso do batom vermelho, a menina loura permanece do lado de cá: “gritou que foi bem feito e que eu tinha sido castigada porque desobedeci”. (ADCV, ângulo 1, p. 64).

Entre as possíveis tentativas de florescimento: as festas, os espaços das amigas e o namoro, há o som e o abismo. Debaixo da amendoeira, a voz da emancipação da amiga dos olhos verdes oferece um cigarro às outras meninas que acessavam às estruturas de rompimento com o tradicional e com o impróprio. “Eu pedi um cigarro. O fósforo tremia na minha mão dissidente. Tossi mais do que tossi.” (ADCV, ângulo, 1. p. 72).

Ainda na perspectiva do aspecto de gênero e nas tentativas de florescimento, a menina descobre que o namorado de cabelos cor de mel teria de ser militar e “O mar cada vez mais longe do céu” (ADCV, ângulo, 1 p. 74) – é possível compreender a cor pintada de dor e frustração, que também se repete módulo após módulo em diferentes faces; aos quinze anos, a menina ganha um relógio de ouro, mesmo querendo um cavalete e novos pincéis: “Eu via a tela branca se tingindo de ultra-vermelhos e infra-roxos.” (ADCV, ângulo 1, p. 76). A cada dia, se distanciava mais da possibilidade de traçar seu próprio caminho emancipatório.

As amarras na vida privada se fixam no namoro, nas amizades e na individualidade da menina em formação. Ela namora o menino de cabelos cor de mel, alcança, mesmo que por pouco tempo, o sabor da satisfação, sente que “A boca era uma boca na boca. Invólucro e desejo. Sorrisos de muitos vermelhos.” (ADCV, ângulo 1, p. 80) e, em certo momento da narrativa, cruza com o antigo namorado, aquele que iria cursar arquitetura, se defrontando com a personificação dos estreitamentos e aberturas, como se, a todo momento, a face do Real se mostrasse como um risco iminente de quebra Simbólica. Neste primeiro ângulo, cá e lá tomam a figura masculina determinante – representados pelos dois namoros da menina – que alterariam os fatores resultantes dos ângulos posteriores (ou apenas os reordenaria para uma outra estrutura opressiva, a qual não acessamos).

As figuras masculinas também manifestam a linguagem do desejo e da restrição, com a visualização do professor de artes como um incentivador, ou possibilitador, se desenvolvem também as paixões platônicas e incertas da menina que, ao mandar um bilhete para o professor,

se sente com medo e recolhida na carteira, emanando uma espécie de vergonha, também assertada pelo olhar da menina loura. E não somente no campo platônico, o desejo e o sexo são apresentados também pela voz da amiga dos olhos verdes, que esteve com o namorado perto da amendoeira e, ao contar de seu encontro à amiga, “ria e dizia que havia e via aquilo grande e duro e que ela quase fez aquilo. Mares maiores nos inundavam de policromias dispersas. Ela disse que levantou as anáguas mas não tirou a calcinha.” (ADCV, ângulo, 1, p. 84).

Visto isso, o acesso informativo é possibilitado pelas experiências das amigas, contudo não substitui a necessidade – e o desejo – de experimentação e, ao se permitir a aproximação do desejo por meio do outro, a “eu” transforma-se em “nós” e “Nós éramos nossas bocas entreabertas nós éramos nosso estremecimento nós éramos pulsações de arco-íris nós éramos nós. Círculos se abriam de pesados cercos. Evoluções e vapores.” (ADCV, ângulo, 1, p. 86).

Se ainda sondavam os questionamentos sobre o futuro de quem ia ser “dona de casa”, sonhar com estudar na escola das belas artes, ao lado do namorado louro, tornava-se uma realidade cada vez mais distante para a menina. Em um plano simbólico, as estruturas sociais se mantêm porque são rígidas; no entanto, para além disso, a cristalização da impossibilidade se faz presente como uma constante marcadora do engessamento criativo – é nesse momento que a menina descobre que seu namorado havia se suicidado e há um rompante da ordem social em que ela se inseria, o Real emerge como trauma.

Com a morte de seu namorado dos cabelos cor de mel, os sonhos cessam, juntamente com as lembranças: “eu me lembrava de quando eu brincava com minha boneca de louça. Casinha caminha comidinha eu mudava a roupinha. [...] Eu me lembrava e chorava e me chorava e lembrava. [...] eu me lembrava e chorava eu e me.” (ADCV, ângulo 1, p. 92).

A fórmula se repete: transgressão e opressão. As aulas de desenho, que ainda eram um espaço de liberdade para a menina que sonhava em ser livre para criar seus traços, em choque com as atitudes do professor, o qual desempenhava o papel de gênero opressor, transfigurando a pintura em falsos lapsos de cores violentas. No entanto, além da representação individual da personagem, existe o embate com a realidade externa, ou seja, dos deveres coletivos e sociais, e das representações íntimas das outras figuras femininas, como demonstrado pela possível gravidez da amiga de olhos verdes. O fato elucida o medo que se apresenta em cada novo corte causado pelas descobertas e incertezas, na vontade de ir para a rua, para a praia e de conhecer mais do mundo, pois, deparando-se com outras realidades, a menina aprende a desejar. O caminho narrado que se repetia era o da escola para a casa e o que restava, para a garota, era o conformismo: “Eu queria ir embora na hora tarde e sem brilho. No meu quarto eu não senti o

cheiro dos laranjais floridos. E chorei sentada na cama o lenço branco na mão. O lencinho quadrado cercado de rendinha amarela.” (ADCV, ângulo, 1, p. 98).

As amigas seguem conversando no pátio da escola, questionando, descobrindo, conhecendo e compartilhando. O enlace que sela a falta de possibilidade de transgressão, após o trauma da morte do namorado, é a expulsão da amiga de olhos verdes, do colégio, porque ela estava grávida e, apesar das amendoeiras estarem em quatro pés, possibilitando sonhos, criações e possibilidades, a restrição existia e, assim como a “amendoeira vermelha era mais que a amendoeira [...] uma menina era uma moça. Mulher. Nossas mãos acendiam doze estrelas e quatro sóis.” (ADCV, ângulo, 1, p. 102).

A dúvida, portanto, cede espaço ao medo da tentativa, da descoberta e das possíveis punições (sociais ou cármicas). Toda transgressão resulta em uma punição, fosse ela a objetificação do corpo, a expulsão ou a morte. Em uma tentativa remota de agarrar a estabilização dos caminhos prescritos, de ressimbolizar seu trauma da perda do namorado louro, a menina volta com o primeiro namorado, aquele que “chegava e olhava as horas e dizia que ia comprar outro relógio e ia usar os dois no pulso por questão de segurança.” (ADCV, ângulo 1, p. 104). E ele tentaria, novamente, o vestibular de arquitetura. Queria se casar com a moça, dar a ela a segurança do lar, não queria que ela fosse para a escola de belas artes, mas sim que se dedicasse à família. A frustração e “o céu diluía vermelhos o mar dissolva vislumbres.” (ADCV, ângulo, 1, p. 104).

A mulher queria se casar, queria ter uma família, mas, ao seguir a prescrição social de forma tão pragmática, essa ordem estabelecida resultou na ruptura de seu sonho em ser pintora. A ruptura da narrativa retorna ao seu eixo inicial, mais precisamente aos quatro anos da menina, quando ela tinha “quatro cantos de passarinho doze cigarras vermelhas.” (ADCV, ângulo, 1, p. 106), presa em sua eterna infância e na vida segura que seria garantida a ela. “O arco-íris começava na ponta da minha boca? A esfera era breve e rara. Eu era leve. A bola de sabão não era a bola de sabão. Arco mais que íris.” (ADCV, ângulo 1, p. 108).

Talvez o traço performativo da dúvida atue alinhado ao traço do desejo e ao objeto de desejo, visto que as respostas variáveis não são capazes de esclarecer o porquê as estruturas serem como são; a dúvida atua como o objeto *a*, objeto causa de desejo; é por meio dos questionamentos que há um movimento contínuo de busca, de descoberta, de formação e de performance. O conformismo amadurece linguisticamente enlaçado ao amadurecimento da personagem que, apesar de existir em sua narrativa – a seguir, distanciada pela voz do “você”, no ângulo 2 –, cede espaço às orações curtas e diretas, que não permitem outros devaneios

pontuados na estrutura da narrativa. Desse modo, a “livre luz que saía da minha boca e se apagava e não apagava num sopro.” (ADCV, ângulo 1, p. 108).

A violência simbólica, frente à construção da identidade feminina, é vista em toda narrativa e em todos os tempos, porém há de se tomar como um fator determinante o fato de que o ângulo 1 apresenta, formaliza e educa as crianças em seus papéis sociais e de gênero. Ele, portanto, se encarrega de apresentar as dúvidas não respondidas e abrigar essas representações identitárias em sua infinita bolha de juventude, neste lugar onde a mente não consegue transgredir, pois tudo nela é estruturado e ensinado em uma ancoragem de regras estritamente sociais e excludentes, o que dificulta a emancipação de sujeitos pertencentes às classes menos prestigiadas.

Se o desejo é ferramenta de vida, é a partir dele que busca-se qualquer emoção, quando o impulso criativo é bloqueado e, conseqüentemente, o desejo (sexual, de emancipação etc.) é reprimido, há a repetição de uma estrutura que não permite o ato da ressimbolização, pois não existe nada além de. O processo teria de coincidir com uma reaceitação, refrustração, repressão, e não ressimbolização, pois, ao simbolizar novamente o Real existente dentro daquela espécie de uma referida ordem Simbólica (pelo amparo da fantasia, que é essencial na aplicação dos sonhos mentais, impalpáveis e tão necessários), reestruturar a mesma ordem ou reestruturar-se para a procura de uma nova ordem implicaria na mudança do resultado, e essa mudança não é alcançada no ângulo 1, que se repete em sua informidade curiosa, mas não transgride, não pulsa e deixa de desejar. Quando o fogo do vermelho que mantém a chama das possibilidades se apaga, não existe mais desejo, nem fantasia e, conseqüentemente, sem o subsídio da fantasia, o Real escapa e a ordem Simbólica se rompe.

Além disso, compreendemos a morte – apresentada pelo fim da primeira narrativa angular – pelo bloqueio da criatividade e da imaginação. Essa é, talvez, uma das principais heranças da representação artística que podem se apresentar como um resultado social, dos efeitos diretos (e indiretamente mentais) da ditadura, do patriarcalismo e também das reivindicações e pautas feministas; o que retoma o tópico anterior que, apesar de historicizar a produção, a toma como um resultado traumático da manifestação do Real que, neste ângulo, não pôde ser ressimbolizado.

3.1.2 ÂNGULO 2 – VERMELHO DESEJO: O ELO ENTRE OS LADOS

No ângulo 2, a narradora onisciente narra, em terceira pessoa, uma história que reflete os aspectos da opressão educativa do ângulo primeiro, mas anseia a liberdade e a transgressão

por meio do desenvolvimento artístico e pessoal. A leitura fica entre o binarismo, ou seja, apresenta uma intervenção entre o pueril sonhador e o papel doméstico da mulher e essa intervenção se caracteriza como o medo frente ao desejo.

Nesta narrativa, a morte se apresenta pelo aprisionamento literal nas estruturas de mãe e de esposa e no espaço do lar, que enclausura o desenvolvimento artístico da mulher. No ângulo, a ideologia familiar se sustenta como uma barreira da liberdade, isso porque, desejando o que o grande Outro da ordem Simbólica familiar pré-determina para as mulheres, a sobrecarga dificulta a emersão do direcionamento do objeto *a* para outros objetos (e estruturas sociais) de desejo.

Assim, o meio coexiste como uma ponte entre os lados. A inserção da narrativa do ângulo dois se inicia com o casamento, que se trata justamente da instituição reguladora e aprisionadora da personagem, com demonstrações estruturais e temporalidade marcada logo no início da narrativa: “1960. Você faz vinte anos e vai se casar. Anel Laço e vindouro traço.” (ADCV, ângulo 2, p. 15).

Há, então, a percepção da promessa de futuro e do posto de rainha do lar, aquela que abdica da escola de belas artes e que promete, ao noivo, que não vai mais pintar. A ideia de se casar virgem, como as outras garotas e os reflexos das “Contingências e vermelhos” (ADCV, ângulo 2, p. 14) que se manifestam em uma narrativa que se transforma de sua matéria lírica para uma apresentação formalizada; o espaço do sonho dá lugar ao desejo e à busca do encontro e da descoberta dos próprios sentidos de seu corpo entre o ser e o querer, pois, como é narrado pela protagonista: “seu corpo é um rio que se abre em fluidas fozes”. (ADCV, ângulo 2, p. 15). Isso ainda em um contexto de proibição, quando a garota, já noiva, ainda não conseguia acessar o outro lado de seus desejos, considerando que, enquanto o lado passado, do ângulo primeiro, se mostra opressor e nega o desejo violentamente reprimindo, o lado futuro, ainda inacessível, é aonde o desejo retorna de forma latente, como em uma relação de causa e efeito.

A ordenação ganha forma contundente quando o papel doméstico abraça a moça que, agora, vive em um apartamento de dois quartos, com cortinas brancas, e o discurso de ordem se faz presente na representação das funções da mulher: de limpar e organizar a mesa do jantar em construções como “Tudo limpo e arrumado [...] Ordem ordenação ordenado tudo preparado.” (ADCV, ângulo 2, p. 17).

Nesta ordenação familiar, a voz da individualidade se distancia da narrativa que fala de uma “você”, uma mulher-ponte, que, apesar de ser a mesma “eu” do ângulo 1, não tem mais o domínio da narrativa; ganha forma por meio de outra voz e cristaliza a memória e o sonho (o passado e o futuro). Ao se lembrar do passado, onde a “você” queria pintar a cor da chuva, nesta

narrativa, as cores são tomadas pela ordenação e pela composição monocromática, representadas, por exemplo, pela pasta preta do marido que atravessa os sentidos da matéria e torna-se um objeto de manutenção da ordenação, assim como os quadros pintados guardados e o cavalete aberto que permanece sem cores, há um “Restringir de concernências. Insuficiente totalidade.” (ADCV, ângulo 2, p. 19).

As cores ficam menos presentes e, por muitas vezes, inexistentes. A pintora não somente restringe seu papel de mulher, mas também restringe as suas criações artísticas. Na materialização do discurso, restam “Os dedos e o pincel e o desejo e o branco da tela porejando sangue.” (ADCV, ângulo 2, p. 19). A linguagem torna-se mais descritiva. Os curtos períodos narrativos se intercalam com a voz da frustração do desejo: “Você gosta que seu marido tire sua roupa devagar peça por peça. Ele olha sorrindo e pede que você tire a roupa depressa.” (ADCV, ângulo 2, p. 19).

Neste sentido, sempre que emerge a tentativa da libertação do desejo das amarras familiares e, principalmente, sociais, acontece uma nova transposição de sua realidade para outros domínios superiores, haja vista que a mulher nunca se apresenta, ou se representa, inteiramente como livre, depende sempre da presença de um outro; o objeto de desejo da mulher relaciona-se diretamente com a própria necessidade de manter-se desejante e, conseqüentemente, desejada. A personagem só desejaria enquanto sentisse o Outro como desejante.

Conseqüentemente, mesmo que sob nova narrativa, regras, códigos e estruturas linguísticas entre os ângulos, o espaço que essa mulher ocupa permanece sob o domínio de alguma entidade – socialmente instituída – que direcionava as suas vontades. Ao buscar o que lhe faltava, vazio deixado pelos cortes da infância, o objeto *a* precisou ser transferido a outros objetos relacionados, primeiramente, à manutenção do lar e, depois, à busca do encontro com seu singular. No entanto, os papéis de gênero ainda atuavam como uma ordem reguladora alcançada pela própria pulsão do desejo e da busca. Dessa forma, o movimento de aceitação da personagem a respeito da sua realidade é, na verdade, uma noção de falsa atividade, utilizada, justamente, como um recurso de fuga do Real com o intuito de “impedir que alguma coisa aconteça, de modo que nada venha a mudar” (ŽIŽEK, 2010, p. 36).

São nos embates dos sonhos e desejos subvertidos que a linguagem metafórica e sinestésica se manifesta em tom denunciativo, nos olhos cada vez menos coloridos, que veem ondas desvermelhas em volta do próprio corpo desredondo. Em uma má distribuição dos trabalhos domésticos, a mulher (já sobrecarregada com as funções do lar) se submete a uma dupla jornada, muito comum na realidade das mulheres que, em busca de uma emancipação

financeira, se sobrecarregam em funções fora do lar e, ainda assim, são responsáveis por quase a totalidade das tarefas domésticas e cuidado dos filhos. Assim, para contribuir com os gastos familiares, a mulher se vê obrigada a trabalhar fora e, com a sobrecarga temporal, não se dedica a sua arte, não se dedica a si.

A vida doméstica toma seu tempo, lavar a louça, arrumar a casa... a rotina e a rigidez, tudo é apresentado de forma fixa, inclusive a narrativa: “Todos querem segurança garantia certeza.” (ADCV, ângulo 2, p. 21). É notório que a mulher narrada também permanecia em uma eterna busca pela certeza, dividida entre as coisas que queria, as coisas que, agora, quer e as coisas que ainda iria querer. Qual era o impulso faltante para que essa mulher rompesse com a ordem reguladora estabelecida?

São nos contrastes existenciais que podemos constatar as dúvidas e os desejos da protagonista, e eles se fazem presentes, como exemplo, quando ela recebe, em seu apartamento, a sua amiga jornalista, maquiada e com o cabelo feito no salão, que fala sobre a vida amorosa e sobre sua vida social, seus estudos, suas totalidades de possibilidades. A mulher que escuta isso retorna ao seu lugar de frustração. Não possui impulso para romper com a ordem reguladora, porque não se identifica com nenhuma outra ordem. O vermelho se escurece cada vez mais na narrativa, como se a falta de oxigenação (causada pelo aprisionamento no lar) e de movimento, em uma estrutura narrativa simbólica, também transformasse o sangue do desejo e da vida em dor. O “Bafejo de policromias novas e vermelhos inadiáveis e roxos imprevistos.” (ADCV, ângulo 2, p. 23) e as cores se perdem: e a eu-você-ela “não tem coragem de dizer que não tem coragem de mostrar a ninguém os quadros que ninguém entende.” (ADCV, ângulo 2, p. 23).

A disfunção das cores continua se manifestando no decorrer da narrativa, pois mesmo com o apoio de sua amiga para a exposição de seus quadros, a protagonista precisa sustentar suas funções primordiais, cuidar das roupas de suas filhas, do lar; acaba por deixar a tela ainda sob o cavalete, sempre branca e vazia, e a restrição faz com que a mulher corte a tela branca com uma tesoura, de forma literal, simbolizando a dificuldade de se desprender do espaço fixo não criativo.

Ao assumir o papel de mãe que leva as filhas para o parque e que consegue sentir as sutilezas do céu vermelho(s), a mulher se permite pequenos momentos epifânicos de percepção: “Grama é grama? Terra é pedra? Flor é sangue? O canto do passarinho não é o canto do passarinho.” (ADCV, ângulo 2, p. 25). No entanto, nesses momentos de reconhecimento, as cores sempre adentram ao universo da narrativa como uma manutenção da restrição, um

impedimento. O céu se fecha acinzentando, a chuva cai em meio às conversas sobre costuras e receitas e a mulher desperta para seu antigo estado sistêmico.

O distanciamento de si e, conseqüentemente, dos outros, acontece pelas discussões, pela falta de liberdade, pela necessidade do abrigo. A rotina ocupa o espaço do desejo, como é visto nos exemplos: “Você tem vontade de pegar sua bolsa e sair novamente. (ADCV, ângulo 2, p. 27); “Você não vê os vapores das gotas de mel nem sente o perfume dos laranjais floridos. Você pega a sua bolsa e vai até a porta. Mas você não sai. Por que você tem medo?” (ADCV, ângulo 2, p. 27). Deste modo, o medo, como resultado restritivo de qualquer pensamento ou desejo transgressivo, se manifesta de forma cíclica; assim como no primeiro ângulo, em todo o ângulo central, o que reitera a ideia de que o lado de lá, apesar de próximo e visível, não faz parte da ordem Simbólica que abriga a construção do imaginário da mulher que é narrada.

E a restrição se reflete não somente na vida individual da mulher, mas também nas trocas afetivas, pois, no que se refere às intimidades do próprio casal, eles estão cada vez mais distantes e as tentativas de aproximação se limitavam aos problemas domésticos e aos cuidados com as filhas, “Cada vez mais distante da substância das abelhas emanando as manhãs etéreas.” (ADCV, ângulo 2, p. 29).

Acompanhada do cigarro, do trabalho e da família, “você” lida novamente com o peso da sobrecarga: “Você está cansada? Por que você está chorando? Você fuma um cigarro atrás do outro.” (ADCV, ângulo 2, p. 31), justamente pela frustração em não conseguir intermediar os lados em um ângulo central, mantendo um equilíbrio em sua vida nas facetas individual, conjugal, maternal e criativa; “você quer saber a verdade dos dois lados. Por que você não consegue fazer a sua pintura do lado de cá?” (ADCV, ângulo 2, p. 31).

Se todas as possibilidades de acesso à criação artística são interrompidas por uma das funções do lar, sejam elas voltadas às filhas ou ao marido, a ordem fixa aprisiona não somente a mulher em sua casa, mas também as suas criações – suas extensões criativas:

Seus quadros e seus desejos em concretizações desconcertas e suas pulsações emanando feixes de luz flocos de sombra. Pessoas que vão à sua casa olham e perguntam o que é o que são. Seus desejos mais procedentes. Você quer conhecer gente que conheça sua pintura. Conhecer mergulhando atravessando vertical e profundo. Mas você tem medo de mostrar você. Você guarda o teu você. (ADCV, ângulo 2, p. 33).

O medo se manifesta externamente, mas, nas vezes que a mulher recebe os amigos em encontros no seu apartamento, a ordem se restaura objetificadamente: a pasta preta escondida e as flores a mostra compõe o ambiente em que ocorrem as conversas com a amiga loura e seu marido arquiteto sobre a ordenação e os equilíbrios, sempre representados no ângulo central.

Há o alerta de cuidado entre as misturas, a “Atenção ao sinal amarelo acidentes irresponsabilidade faixa para pedestre é preciso obedecer” (ADCV, ângulo 2, p. 35), e, quando, por meio do discurso e da superação do medo, surgem as possibilidades de frestas é que, novamente, se repete a tentativa da mudança da personagem principal que expõe uma pintura para que os amigos vissem, se expõe. O marido arquiteto da amiga loura enxerga a pintura da eu-você e a narrativa metafórica retorna com a construção lírica, cristalizando a imagem de uma cigarra estelar, reestabelecendo o equilíbrio da tríade lacaniana.

Ao ser vista, ou ter sua arte notada, as cores da mulher emanam entre as frestas de novas possibilidades – mesmo quando seu marido diz que cigarras não cantam a noite e quando sua amiga sequer consegue enxergar a cigarra que foi ilustrada, tão distante de seu imaginário, tão distante de sua percepção. Quem enxerga beleza na pintura da mulher é o arquiteto e então: “Você derrama seu copo na toalha. Você vê o arquiteto ouvir seu canto” (ADCV, ângulo 2, p. 35) e, junto com as cores que emanam, você-ela volta a ver a “cigarra noturna penetrada de meio-dia entre as árvores da meia-noite”. (ADCV, ângulo 2, p. 35). Neste momento, ela sabe que é hora de tentar, novamente, acessar a estrutura do desejo.

A figura da cigarra, inserida na narrativa como resultado da pintura da mulher, estabelece a dualidade entre os contextos discursivos dos aparecimentos das formigas e da cigarra. A fábula da formiga e da cigarra, de Esopo²³, conta que, durante o verão, a formiga, de forma responsável, trabalha colhendo e guardando grãos enquanto a cigarra se diverte e canta, porém, quando chega o inverno, a cigarra precisa pedir abrigo e alimento à formiga, que lhe nega ajuda apontando a irresponsabilidade da cigarra que não se preocupou com o futuro.

A cigarra, portanto, representa àquela que se perde nos limites da própria liberdade, que canta com despropósito, aproveita os prazeres, o que, naturalmente, é alvo de julgamento social; quando o trabalho se relaciona diretamente com a necessidade dos cumprimentos dos deveres predeterminados aos seres, o animal é julgado e abandonado para a morte. Coincidentemente, o inseto possui fases de crescimento um tanto quanto singulares. Primeiro, dos ovos, surgem os insetos que, em contato com o chão, adentram para a terra. No segundo território, nutrindo-se, o inseto pode permanecer em estado larval por até 17 anos e, quando, finalmente, emerge para fora da terra, livre para cantar, sobrevive por poucos dias²⁴. A cigarra, portanto, é a materialização da percepção de que atingir o ápice da liberdade requer a incapacidade de

²³ Esopo foi um escritor da Grécia Antiga a quem são atribuídas várias fábulas populares, inclusive, “A formiga e a Cigarra”.

²⁴ Ver em: <<https://pontobiologia.com.br/cigarras-cantam-ate-explodir/>>.

absorvê-la por muito tempo, é por isso também que é popularmente conhecida como um animal que canta até explodir, tal qual a mulher que só ganha voz e sente o gosto da libertação quando a figura de sua cigarra é vista por outros olhos desejosos. Alcançando o desejo, ele adentra na cadeia determinada, faz com que ela ceda em alguma brecha: há o rompimento da ordem Simbólica e o Real volta e emergir.

As cores voltam a aparecer na narrativa, como quando a amiga dos cabelos cor de fogo tem um bebê e o branco é tingido de vermelho sangue, de “fluida flor molhada amassada no balde branco” (ADCV, ângulo 2, p. 37), a nova vida se instaura e as paredes e lençóis brancos cobrem tudo que deve ser escondido, silenciado e disfarçado o “coberto e o incoberto. O incobrível.” (ADCV, ângulo 2, p. 37). Contudo, apesar de adentrar aos universos das amigas: dos sonhos, dos filhos, das profissões, como já especulado anteriormente, a “você” permanece sozinha e “fica sozinha quando está sozinha.” (ADCV, ângulo 2, p. 39). Sonhos e desejos de vermelho sangue-vida se escurecendo, enclausurados dentro dessas mudanças de tonalidades:

Você fuma um cigarro e mais 1 + . Você vai para a sala e acende a luz. Você quer muitas luzes. Galerias medalhas prêmios bienais coletivas individuais jornais tevês viagens seu nome em grandes letras. [...] Seus quadros empilhados e se seus quadros não valem valor aquele? E se o invisível que você vê não estiver no visível que você mostra? Muito medo de mostrar seu você-é no você-vê. (ADCV, ângulo 2, p. 39).

Essas mudanças de tonalidades são as variações discursivas que continuam à mostra quando, por exemplo, a mulher recebe uma visita das amigas que discutem a feminilidade entre risos e o discurso das curtas orações em paralaxe ganha forma com os curtos pensamentos. Quando o fluxo criativo não é permitido, o recurso linguístico funciona como uma imposição reguladora, truncado com pontos finais, e é percebido que a mulher não consegue se manifestar discursivamente, mas acessa o lado de lá, mesmo que por pouco tempo, pelo discurso das amigas emancipadas, como um possível acesso de liberdade. Isso é visto em momentos da narrativa como quando a amiga de olhos verdes faz o lançamento de seu livro e a mulher protagonista vai sozinha ao evento, sentindo-se, individualmente, capaz de criar novos elos com pessoas desconhecidas por meio de discursos e conversas distantes de sua ordem domiciliar restritiva. Ela busca formas de se desvincular de seu lar e se depara com a dualidade.

Percebe, frente às possibilidades do lugar existencial em que estava, os aprisionamentos do desejo, ao ser, novamente, inserida na possibilidade de ser o objeto desejado: uma mulher que desperta interesse em outros homens, e, sob essa possibilidade, “Você treme estremeando. Você resolve voltar para casa. Sozinha mais.” (ADCV, ângulo 2, p. 43).

Contudo, quando volta ao espaço familiar, dentro do apartamento de dois quartos, se encontra com as duas filhas de vermelhos diferentes, representando a bifurcação nas

possibilidades de caminhos, tão divergentes entre as duas meninas: “lado de lá e o lado de cá estão aqui ao alcance de sua mão. Você abraça suas filhas e sente medo.” (ADCV, ângulo 2, p. 45).

O medo, resultante da punição e da sina, se mostra à frente do discurso do desejo, que persiste no campo metafórico, os espaços pincelados pela energia masculina e presença literal são invadidos; esse rompimento colore a pureza da dúvida que potencializou o desejo e transformou a repressão em medo. Enquanto isso, “Você está cansada de ver seu marido entrando e saindo com a pasta preta pregada na mão e os dois relógios agarrados no pulso e a voz hibernada.” (ADCV, ângulo 2, p. 47). O meio rotineiro toma toda a energia que vem de cá e sai por lá, o meio sufoca, guarda, retém, e “Você está cansada do lado de cá. Mas onde a coragem? O lado de lá.” (ADCV, ângulo 2, p. 47). Mesmo trabalhando como desenhista, a mulher não se sente realizada, não gosta de medir, de reproduzir, de ser ordenada; almeja a liberdade, porém toda a narrativa do segundo ângulo se permeia de questionamentos, dúvidas e medos.

Neste espaço central dos lados, o lado de lá se torna um escape perigoso e excessivo. E esse discurso da transgressão ultrapassa a repressão. A filha maior é pega fumando na escola e “não tem medo da diretora. A menina não tem medo do pai. [...] A menina ri quando você quer ensinar a bordar” (ADCV, ângulo 2, p. 51), se mostrando avessa aos fragmentos lineares dos valores morais e do lar – do lado de cá e do lado entre os lados – a filha ocupa o lado de lá, mas mesmo se deparando com essa espécie de transbordamento e ultrapassagem, ainda assim, a personagem principal, a mãe, a esposa, a amiga e, sobretudo, a mulher, não abdica da necessidade do retorno ao seu estado de desejo.

A tentativa de retorno ao estado da busca coincide com o retorno aos estudos, quando a mulher e a amiga loura começam a estudar para o vestibular da escola de belas artes e, novamente, o (não)domínio do tempo não permite que a distribuição das funções da personagem faça com que ela saia do estado linear, da área fixa e descoloridamente branca. “Eclipse do sol e das estrelas na noite concentrada de gritos empurrados no precipício. As meninas já estão dormindo e você se senta para estudar. Seu marido guarda as fichas e vai para o quarto sem falar com você. Cicatrizes.” (ADCV, ângulo 2, p. 53).

As cores ainda existem, os vermelhos escuros/roxos se fazem presentes na construção da amiga de cabelos cor de fogo, que fica doente, como uma espécie de punição pela escolha transgressiva e pelo modo de viver a vida, rompendo com os valores da família tradicional.

No fluxo de muitas águas, enquanto a personagem se recobre de preocupações com as amigas, torna-se cada vez mais inconsistente reprimir a liberdade da filha mais velha e colaborar

com o desenvolvimento da filha mais nova: querendo dedicar-se às suas filhas, novamente vem o pensamento de trancar a matrícula na escola. Sempre o abdicar para e o doar a outrem. E “Você sente rápidas dores em feixes profundos. Você para de fumar e toma os remédios que sua amiga negra recomendou. [...] os ardores das dores reacendem penetrantes gumes.” (ADCV, ângulo 2, p. 59).

O marido da mulher, segue representando a ordem por meio dos símbolos que são narrados, ajustando os relógios e reintegrando a estrutura do ambiente com as cores cinzas e pretas. Enquanto isso, “você” olhando para a chuva que cai fora do apartamento, tentando encontrar alguma brecha lírica no discurso, alguma possibilidade de transgressão, procurando a cor da chuva, as nuances de liberdade do lado de fora do apartamento. Aí é visto, de forma clara, a dualidade das representações dos gêneros, pois, mesmo após 10 anos de casada, sempre muito cansada, a personagem se questiona sobre qual lado verdadeiramente está ou então pertence.

Localizada no discurso central, “Você olha o meio entre lá e cá. De que lado você está? Sempre no meio de alguma coisa que se ultrapassa passa além. Retrocede cede aquém.” (ADCV, ângulo 2, p. 61). E este mesmo meio se apresenta como uma materialidade que precisa ser superada, excedida, pois, nele, a satisfação também não se faz presente. Quando assume a postura do “cá”, a personagem costura as roupas das filhas, prepara bolos para o marido e se sente inutilmente vazia, quando sai para jantar com a amiga de olhos verdes, assumindo a postura do “lá”, desagrada o marido, sente-se deslocada e, novamente, inutilmente vazia. Desse modo, o entre extremos – discurso do meio – apresenta uma materialidade de desajuste e desconforto entre os lados, como é possível localizar no exemplo: “se você anda do lado de cá seus passos se pisam em pisados pesos. Se você arrisca a passagem e põe os pés nos novos rios de caudalosos brilhos você cai sob as graves ondas” (ADCV, ângulo 2, p. 61).

Nunca nada é o que se quer. Quando a figura do pintor boliviano é introduzida na narrativa, primeiro como o homem que havia despertado o desejo da mulher em ser desejada no evento da amiga de olhos verdes e, depois, como um possível apoiador da arte da mulher, as espirais cíclicas da narrativa se refazem, pois, ao perceber-se objeto de desejo, o branco se recria para a protagonista. Contudo, a força masculina novamente se manifesta como uma imposição, como se a transgressão da mulher e as possibilidades da inserção no mercado das pinturas só fossem possíveis se ela precisasse, antes de pintar suas telas, se pintar e se criar com cores objetificantes: “O pintor sorri pegando suas pernas. Vai recomendar você ao dono da galeria da praia. Você não sorri e vai embora com as pétalas quebradas.” (ADCV, ângulo 2, p. 63).

Não suportando mais o trabalho de desenhista, estudando para provas com a culpa que seu marido coloca sobre ela quando a filha mais nova adoece, é julgada por não ser uma boa mãe “você vomita sangue” (ADCV, ângulo 2, p. 65). A eu-você-ela precisa ser submetida a uma cirurgia de urgência, porque, ao somatizar a impossibilidade de ser tudo que precisava ser, seu corpo cruza seus próprios limites. E, mesmo que o marido não quisesse que ligassem para a amiga negra, a filha mais velha liga e pede ajuda. O Real se cristaliza novamente com sua face desreguladora.

“Você”, recém-operada, recebe visitas de suas amigas das idas e vindas em tempos de cá e lá. Fica pensando quando sua amiga diz que “sai com quem quer e trepa com quem gosta. [...] Os gritos do lado de lá se arremessam em sua cabeça prometida.” (ADCV, ângulo 2, p. 67). Ao saber que a amiga de olhos verdes mostrou seus quadros para o dono da galeria da praia, as criações da mulher ganham um novo olhar externo que se interessa pelas produções da mulher-artista, no entanto, ao ser direcionada à possibilidade de ser reconhecida por algum olhar emancipatório, a mulher se reconhece, novamente, no espaço da dúvida, pois, mesmo considerando os chamados do lado de lá, que ecoam mais forte no discurso com o passar dos módulos, a restrição se faz presente em sua falta de pulsão e “Você vê o fio de sangue no algodão desenhando um membro sem ereção” (ADCV, ângulo 2, p. 67). O desejo é mortificado e a criação interrompida.

Por um lado, a amiga negra cuidando da personagem durante o internamento, por outro, a amiga prostituta, ambas representando um outro lado do “lado de lá”, sob as perspectivas e nuances de uma nova ótica entre as multirrepresentações, pois há uma infinidade de tons que coexistem entre as mulheres escravizadas e as emancipadas. O marido, como representante do aprisionamento, não gosta de nenhuma das duas amigas.

Apesar disso, existe o lado de lá e há também o além dele: os reflexos vermelhos (como a tentativa de liberdade) se fazem presentes na sala, onde a mulher se encontra com o *marchand*, que lhe oferece um cigarro e ela que, finalmente, vende seus primeiros quadros e encontra possibilidades reais de emancipação: “Quatro estrelas se acendem no meio das doze labaredas. [...] Na rubra alegria que se espraia você se deixa cintilar entre os doze quatros” (ADCV, ângulo 2, p. 71) e, junto com a satisfação, a linguagem poética se materializa novamente, como uma espécie de aval para a liberdade.

Entre o artístico e o doméstico/materno, que o meio abriga, a filha mais nova, cada vez mais repreendida e menos desenvolvida, se mostra presa em sua própria neurose.

Você se preocupa porque a menina já é uma menina crescida. Ida infância. Fugacidades e rápidas curvas de brincar com bichinhos de feltro e pelúcia. Coleção

de bichinhos nas prateleiras dela. As casinhas dos bichinhos. Comidinhas dos bichinhos. Bichinho mãezinha e bichinho filhinha. Brinquedinhos dos bichinhos. Você se lembra que a primeira vez que você quis ensinar o que é menstruação ela começou a chorar. (ADCV, ângulo 2, p. 73).

Culpabilizada também pelo marido por não conseguir dar tanta atenção à filha, recebe um convite para conhecer o dono da galeria da praia que quer conhecer outros de seus quadros, “Você pensa nos dois lados. Excesso lá e cá. Aquém e além se excedem. De que lado você quer ficar? Você não quer aqui nem ali nem o meio dos receios.” (ADCV, ângulo 2, p. 75).

A mulher vê seu marido se aproximar sempre permeado pelos presentes símbolos restritivos: a pasta preta, o guarda-chuva, o paletó cinzento. E, reconhecendo a restrição que a vida determinava até o momento, ela se questiona sobre qual “lado” realmente vai ficar no “Final de afinal” (ADCV, ângulo 2, p. 75), como uma espécie de julgamento de valores. Contudo, neste momento linear da narrativa do segundo ângulo, a mulher reconhece que não faz parte de nenhum lado, que não pertence efetivamente a nenhuma ordem Simbólica instituída e permanece no entre, narrada em um lugar de estagnação, diante de seu cavalete, pitando novos quadros, comprando presentes para as filhas, recuperando e perdendo suas cores continuamente, como visto na passagem em que seu marido tromba em seu quadro e o derruba dizendo que “não faz mal porque ninguém iria comprar aquele quadro horrível.” (ADCV, ângulo 2, p. 77).

As gordas formigas voltam ao espaço por elas determinado anteriormente, reaparecem no discurso mastigando as folhas de samambaia; ela não mais acredita que possa fazer uma exposição na galeria da praia, pois tem medo de passar vergonha.

Neste cenário de embate, de medo e desejo, a mulher começa a se relacionar com o amigo arquiteto, marido da amiga loura; e, apesar de pensar em seu marido, na amiga e nas vozes que falam sobre a fidelidade e sobre como a mulher deve respeitar seu marido, a voz que se sobressai não é a voz social, mas sim a voz do homem que desperta o seu adormecido desejo.

A esfera do lar, até então predominante na narrativa do ângulo 2, é transferida para a do trabalho, já na galeria da praia, sorrindo entre bebidas e conversas em sua exposição. A ascensão profissional é resultado do não intermédio entre as faces da mulher, visto que, quanto mais distanciada do lar e mais próxima do “lá”, da criação, do lírico e do desejo, mais seu trabalho artístico e suas pinturas, resultados de suas próprias emanações de cores, são reconhecidos. Ela ganha uma medalha de ouro, viaja a Paris... e o desejo torna-se um propulsor desta evolução.

No mundo externo, a amiga de cabelos cor de fogo continua doente, a filha mais velha mais rebelde e desobediente, a mais nova recusando os tratamentos psiquiátricos. Entre a

narrativa dessas problemáticas, o retorno lírico (que vai e vem no ciclo da narrativa que não termina e sempre se repete) funciona como um rompante para a não-simbolização, a fuga.

Mesmo fora da esfera educativa, agora, com o domínio da própria subjetividade, ainda tangenciada pelas instâncias sociais predominantes e com uma falsa sensação de liberdade mais latente, a mulher segue seu caminho em uma espécie de bolha da proteção que transita entre o cá e o lá, semelhante ao que diz Fehér (1972) a respeito da qualidade ilusória, com efeito, “A qualidade ilusória, comunitária e pública da família estava fundada, em grande parte, na proteção que oferecia face ao mundo exterior hostil”. (FEHÉR, 1972, p. 33). A mulher não podia seguir outro caminho, pois o modelo da nova sociedade previa certos padrões a serem seguidos, visto que “no seio do capitalismo, a família era, sobretudo, uma unidade econômica de distribuição, não de produção: deste modo, nunca se tornou uma unidade *política*, o modelo político-microcoletivo da sociedade nova”. (FEHÉR, 1972, p. 32-33). Fala-se, portanto, da variedade contida na liberdade humana, onde o romance, além do âmbito coletivo, pode, facilmente, apropriar-se e tornar-se uma história privada, de uma mãe que, por querer ser tantas, deixou de ser reconhecida pela própria filha.

Por não ter a liberdade ansiada para galgar seu próprio caminho e desenvolver sua criatividade, a vida da mulher narrada permeia-se de insatisfação e faz um caminho oposto, já previsto por Žižek (2010), a protagonista deseja, precisamente, aquilo que lhe é negado; deseja ocupar, socialmente, um papel que não a pertencia, que é restrito à ela, pois “somente um limite firme fixado por alguma autoridade simbólica pode garantir estabilidade e satisfação – satisfação produzida através da violação da proibição, da transgressão do limite. Para elucidar a maneira como a negação funciona no inconsciente.” (ŽIŽEK, 2010, p. 127).

O ângulo 2 se encerra com a narrativa dos “Doze vermelhos transcendentais. Quatro abismos iminentes. Migrações de colméias. Você vê onde termina o arco-íris e não vê. Os dois lados as duas metades os dois semicírculos fundidos no círculo dissolvido.” (ADCV, ângulo 2, p. 109). E, por ser e não ser, por querer e não querer, por saber e não saber, a mulher não somente deixou de ser reconhecível para a filha, mas deixou também de ser reconhecível para si mesma. Desintegrando-se da ordem Simbólica, a não possibilidade do reconhecimento resultou no atravessar acelerado do carro que saltou e partiu para um caminho que não havia volta, de forma literal no discurso. O círculo do ciclo repetitivo da narrativa foi quebrado por um fluxo rompante e veloz, uma corrente de água que abriga todas as faces da mulher: mãe, esposa, artista, amiga e amante. Ela era tudo e, por isso, precisou deixar de ser.

3.1.3 ÂNGULO 3 – VERMELHO SANGUE: A IMPOSSIBILIDADE DE

O ângulo 3 é, apesar de linear, um círculo entre o espaço – e voz – do “eu” e do “outro”, isso porque, ao utilizar o recurso pronominal, com o “ela” do futuro, descaracteriza-se a noção de sujeito unificado. Este ângulo, apesar de independente, é a soma de passado e de presente; abriga as narrativas anteriores como um possível resultado da formação do sujeito, pois a narrativa futura, apesar de determinantemente eficaz em termos de enunciação, se apresenta como uma possibilidade resultante. É neste ângulo que, em resposta ao medo e também por meio da tentativa de transgressão, a protagonista cruza com a sua sina: a da impossibilidade e, por isso, não há outra voz narrativa posterior. A morte finda o discurso e se apresenta de forma literal, como punição da tentativa de transgressão, mas também como única possibilidade de livramento ante a repressão, como ato de contenção e de opressão da manifestação de uma identidade que se apresenta fora dos padrões determinantes.

O futuro narrado nos primeiros módulos para a “ela” ainda permanece enquadrado nos moldes dos costumes e dos direitos. Os valores morais se presentificam como uma voz discursiva social em todos os ângulos, seja pela representação identitária das personagens femininas ou pelas narrativas castradoras e possibilitadoras – visto que é só a partir do intermédio do masculino que a protagonista consegue acessar qualquer tipo de mudança: o casamento; a ascensão profissional e a própria transgressão por meio do adultério que, supostamente, possibilitou o rompimento com os padrões determinantes do gênero feminino. Ou seja, a mulher, por si só, em sua narrativa, não tem a independência de direcionar o seu destino – ou tomá-lo como resultado de suas próprias ações –, pois seu destino se aproxima de um fado determinante que representa não só uma consequência de ações e escolhas individuais, mas sim uma reestruturação coletiva do lugar do gênero feminino, que não encontra espaço para suas próprias necessidades ressimbolizadoras (frente aos vestígios traumáticos individuais e sociais em uma ou mais ordens Simbólicas dos ângulos).

Morar em sua casa com seu marido e filhas, organizar, limpar, cumprir com as programações e querer cumprir ainda é a realidade da protagonista no ângulo 3. Enquanto tenta conciliar essa realidade com o rompante do lado de lá, a, agora, “ela” percebe “As formas informes e as cores além das cores e o traço dos gritos e dos silêncios”. (ADCV, ângulo 3, p. 15). O ângulo de fechamento carrega, consigo, não só as dualidades da narrativa composta pelos dois ângulos anteriores, mas também a dualidade resultante do natural processo de fragmentação das mulheres que, domesticadas para o “cá” e desejantes de um “lá”, se dividem

– e até mesmo se rompem – para abraçar e ocupar esses espaços. O ângulo 3 é, portanto, o lugar que possui “A vassoura e o pincel. O fogão e o cavalete. Bifurcação.” (ADCV, ângulo 3, p. 15).

As cores do desejo sonho do ângulo 1, pintadas com novas cores do desejo medo do ângulo 2, são, no ângulo 3, uma mistura de sonho e de medo. A “ela” quer ter uma geladeira vermelha na cozinha branca, ela terá; dessa forma, a narrativa prossegue com a tentativa de conciliar tudo que se quer e tudo que se pode (e não se pode) ter. O discurso lírico se mistura com a narrativa descritiva e emocional: “No mergulho da noite ela abrirá o sexo. Flor vermelha prolongando as pétalas impregnadas. Doze estrelas acesas renovarão seu corpo. Onze estrelas se apagarão entre suas pernas aflitas.” (ADCV, ângulo 3, p. 15).

Neste lá mais definido, descrito em seu próprio espaço – organizado, estruturalmente, no romance como discurso derradeiro – a narrativa das diferenças das filhas se faz presente, as vozes sobre as funções da mãe, que não abandonam o cruzar-caminho, porque o desejo de liberdade e de satisfação pessoal pelas produções artísticas não rompia com as outras funções determinadas à mulher: mãe, esposa e amiga que, mesmo insatisfeita com a distribuição de papéis de gêneros que foram impostos desde sua infância angular, circula e se narra como um sujeito constituído a partir da bifurcação e paralaxe das totalidades. Há, no entanto, o resultado insatisfatório da má distribuição temporal e da sobrecarga; o ângulo 3, apesar de futuro e ainda inexistente, narra a realidade: a personagem mal tinha tempo de pintar seus quadros. O ângulo apresenta-se como um espaço da soma das diferenças, da multiplicação e da totalidade que nem sempre pode ser absorvida pela ordem Simbólica ou pela realidade referencial da narrativa.

A distribuição das vozes que narram permanece abraçando as diferenças, contemplando as diversas faces do ser e existir da mulher, como em discussões entre colegas quando o discurso da amiga dos olhos verdes indica que a liberdade sexual da mulher é uma necessidade não somente biológica, mas também psíquica, visto que a mulher precisa se libertar dos costumes ancestrais, enquanto a amiga loura segue afirmando e reiterando os valores do lar. Entre os extremos, a amiga de cabelos cor de fogo alcança o olhar da amiga negra que sorri, mas não fala (porque não quer, porque não pode e porque não é ouvida).

Dessa forma, reitera-se a percepção de que os ângulos, apesar de serem determinantes e completos, com estruturas de conflitos independentes, em uma vertente de discurso, não se dissipam entre si e o ângulo 3, futuro e resultante, carrega, em sua constituição, os aspectos da dúvida e do desejo presentes nos ângulos anteriores. Há uma ampliação angular que gera uma expressividade discursiva, tanto simbólica quanto literal – o extrapolar da linguagem materializa a impossibilidade, que resulta na somatização do próprio corpo da mulher protagonista que adoece junto com a sua mente sobrecarregada: “Dores e ardores. Sangramento

e úlcera. [...] O lado de cá é aqui e o lado lá é ali. O meio cheio de receios. Cá e lá. Nem. Procedências e desembocaduras. Ela dará o salto. E verá o sangue da ferida mais funda.” (ADCV, ângulo 3, p. 21).

A mulher – em eterno retorno de tentativa – tenta inserir os novos contornos dos desejos em estudar na escola das belas artes com a amiga loura, mas é interrompida pelas opiniões do marido. A narrativa se transforma em um discurso das possibilidades – muitas vezes, parecidamente, limitadas – em uma perspectiva de possíveis escolhas. A cada contato com o externo, a vontade de transgredir, a cada tentativa de desequilíbrio, o equilíbrio e o controle estabelecido pela figura reguladora do marido: “Ela tentando remover as camadas das classificações.” (ADCV, ângulo 3, p. 25).

Esses fatores dificultam e impossibilitam a necessidade da mulher em se integrar em uma ordem com a qual se identifique efetivamente, constantemente deparando-se com uma nova desintegração da realidade que se sustenta pela fantasia, como uma pirâmide estrutural. O Real lacaniano, enquanto trauma, escapa em diversas esferas pela falta da manutenção identitária, pela falta da sustação histórica, pela impossibilidade da existência enquanto sujeito individual, que possui uma necessidade de integração coletiva. De acordo com Žižek (1995) “Na teorização lacaniana, o real tem duas vertentes principais: o real como resto, impossível de simbolizar, como queda ou dejetos do simbólico, como furo no Outro – trata-se, sobretudo, do aspecto real do objeto a: a voz, o olhar –, e o real como escrita, construção, número, matema etc.” (ŽIŽEK, 1995, p. 89).

Não simbolizando sua própria existência, em um momento de insatisfação da narrativa e nova desorganização da realidade, afirma-se que a mulher ainda irá conhecer o *marchand*, amigo da amiga de cabelos cor de fogo, e que este falará de sua obra para o amigo dono da galeria que ficava na praia. Neste momento, houve a possibilidade de emancipação, pois ela, finalmente, havia de encontrar “uma brecha no círculo das proveniências para desembocar [...]” (ADCV, ângulo 3, p. 27).

Muitas pessoas verão suas obras, muitas pessoas apreciarão, comprarão, amarão. Dentre as tantas pessoas, de fora, as filhas, cada vez mais empurradas para os extremos, e o marido, desregulado, desestabilizado, desajustado. O ângulo 3, apesar de abrigar a figura do marido, desintegra essa apresentação linear; a transgressão gera o desconforto do sujeito metodicamente organizado e ele perde o espaço cristalizado na narrativa do ângulo anterior, perde seu poder restritivo.

A voz reguladora da amiga loura ocupa espaço neste discurso reiterando os espaços e papéis das senhoras de família, mas, entre esses dizeres, a “ela” do futuro, sonhadora, desejosa

e integrada, busca entender os limites entre o sim e o não, os limites da própria existência e a possibilidade de existir e resistir sendo o que se é; o “arrepio de prazer e o medo. O orgasmo e a culpa. Vozes repetirão que o pudor é o maior encanto da mulher.” (ADCV, ângulo 3, p. 29).

No entanto, apesar do embate dos lados, demonstrados pelos discursos das amigas e das imagens sempre presentes das filhas, a narrativa não deixa brechas para uma possível regressão, um retorno ao estado desintegrado, o futuro que ainda não foi, não tem outra possibilidade de existência que não: ser. É certo que “Um dia ela dará o salto e pousará no lado de lá. Mas os nós do lado de cá serão sido laço que será ainda apesar.” (ADCV, ângulo 3, p. 31), e o medo de sua arte não ser compreendida pelos olhos de quem a vê é, na verdade, o medo de si mesma, de se compreender em sua própria identidade história como um sujeito complexo e questionador.

Apesar da persistência do medo, a mulher segue com a produção de suas pinturas que são imagens nitidamente abstratas e se relacionam com a tentativa de desenvolvimento de uma mente fragmentada que tenta se ordenar por meio da arte. Há uma dialética entre a ordem e a desordem, quando ela produz as obras em busca de se autossatisfazer, mas precisa de validações externas para garantir a satisfação causada pela sensação e constatação de que a aprovação de si mesma se relaciona diretamente com sentir-se um objeto desejante.

E é na ascensão da carreira, em sua primeira exposição individual, com muitas mãos segurando copos vermelhos, que percebe-se o delinear emocional, a desordenação da narrativa. O marido, que sempre andava com vários relógios, chega atrasado nas exposições da mulher, a amiga de cabelos cor de fogo surge e desaparece como um lampejo de luz, como se não pudesse ocupar espaços bem frequentados, a amiga dos olhos verdes é narrada sempre sorrindo e por perto, enquanto a mulher negra, ao fundo, sorri e observa distante.

Nos multissentidos, a linguagem se caracteriza como uma portadora de sinais, nas vozes, nas imagens e, principalmente, nas cores, porque ela pinta e se reconhece nessas pinturas coloridas, no vermelho de vida e no roxo sangrento, que se faz muito mais presente no ângulo futuro como a ilustração de um vermelho que representa a morte, de um sangue escurecido e desoxigenado.

Nesta última narrativa angular, há os lados das dores, das frustrações, das restrições, da realidade, do cansaço e a partir da percepção de finitude, causada pelo adoecimento da amiga e pela presença maternal insuficiente para o crescimento das filhas, a “ela” também vai se findando e ainda sente muitas dores pela úlcera gástrica, mesmo que amiga médica lhe ofereça “Quatro medicamentos doze palavras na claridade da voz.” (ADCV, ângulo 3, p. 43). O sangue coagulado não se refaz, ela fuma 13 cigarros por hora – foge da totalidade do doze, da

ordenação, não se sustenta individualmente – e sente “Muitas dores ardores contrações.” (ADCV, ângulo 3, p. 43).

A somatização física, que integra corpo e mente, se recria com o retorno das gordas formigas mastigando as folhas de samambaias chorona, que também transitam por todos os ângulos de forma fixa, como indícios reguladores de uma espécie de lamela lacaniana. Ora, se Lacan confere à lamela uma releitura do “objeto parcial” freudiano, que atua enquanto um mecanismo automatizado de forma mágica, a lamela funciona como uma casca superficial, um objeto puramente plástico, mas que, por existir em estrutura formal, consegue adentrar ao meio. (ŽIŽEK, 2010).

Portanto, a lamela não existe, é uma entidade de aparência e tem essência fantasmática, porém ela funciona, porque envolve e dá suporte ao vazio, que também não tem forma, mas se manifesta como figura performativa, como o objeto social-representativo que permite que a mulher seja regulada por uma entidade (em forma de objeto) que funciona como uma métrica entre o certo e o errado. Ao tentar ajudar outras pessoas a encontrar seus caminhos, visto que a mulher torna-se responsável pela integração e desintegração de todos os outros personagens, ela precisa, primeiramente, trilhar suas próprias possibilidades, pois em noites de tentativas e insônias narradas com o lirismo que a permite buscar e conseguir pintar seus quadros depois das doze badaladas, ela se sente cada vez mais solitária, mesmo em seu próprio espaço materializado em seu novo lar, a mulher ainda se sente não pertencente.

Sabe-se, pelo que é enunciado, que ela terá seu próprio ateliê, que vai aprender a dirigir e comprar um carro de quatro portas, indícios que configuram uma verdadeira autonomia material para a mulher, no entanto, ainda assim, não há a representação da satisfação, mas sim da falta e, nesta falta e necessidade de busca, atua o mecanismo do objeto *a*.

As personalidades múltiplas em uma só, no ângulo integrativo (o terceiro), se materializam quando a mulher, às vezes pensando no marido, às vezes nas filhas, permite as emanações dentro das possibilidades, porque o ângulo é resultante e, apesar de inalterável – pois o futuro já está descrito – é o único que acessa o desconhecido, o além depois do fim, o além do cá, do lá e da soma dos dois lados. “O marido martelando que o céu azul e as cigarras cantam de dia e de noite todos dormem. [...] E nunca esquecerá que se esqueceu de esquecer as doze cores do vermelho.” (ADCV, ângulo 3, p. 61).

O vai-e-vem da narrativa desembaralha e, conseqüentemente, desintegra os lugares pré-instituídos; não há sina, mas sim predestinação. A ordem não se estabelece em uma narrativa de causa e consequência, e a demasiada tentativa de pertencimento a qualquer lado resultou na solidão. A mulher se sente mais só do que antes, nas várias direções e possibilidades da noite

escura, sem muitas cores “e quanto mais dividida, se divide ainda mais. Ela dirá não. Não voltará. O que e qual.” (ADCV, ângulo 3, p. 93). Não quer renunciar aos sonhos conquistados em outra esfera, escuta os lamentos da mulher loura tentando justificar a sina, que apesar de sempre ter seguido as morais e bons costumes, tem a filha desorientada, porque o pai estava apaixonado por outra mulher.

Em nova tentativa de domínio e integração, decide não mais encontrar o arquiteto, começa a recusar viagens longas para não ficar muito tempo fora e, em um discurso futuro, há o anúncio de que a mulher deixará de participar de exposições. A sombra se instalará, de novo, sobre a sua luz, encobrindo seu espaço de fuga.

A filha mais nova, já com dezoito anos, continua a conversar com os ursos de pelúcia e a outra filha, com dezenove, diz que não tem medo da polícia pegá-la com drogas. As idades são muito próximas para representações imagéticas muito distantes, o pêndulo sempre presente em toda narrativa, pois, quando o movimento pendular aproxima todos os módulos e ângulos, “Ela conhecerá a fundo que não pertence a nenhum lado. Mas sobre ela os dois lados fecharão abas e pedaços de quadrados amarrados.” (ADCV, ângulo 3, p. 101).

A filha maior transforma-se em uma cantora de rock, saindo no jornal por envolvimento com drogas, causando dores cada vez mais sangrentas na mãe, que tenta juntar seus pedaços partidos, contudo, quando não é reconhecida pela filha mais nova em meio a um surto hospitalar, a mulher desintegra-se por completo. Nesse contexto, a dor se alastra como uma espécie de metástase do intangível; é abstrata, não existe, mas, ao se colorir (ou não se colorir, visto a vida de privações), somatiza-se ao corpo e ela, pela primeira vez, alcança o controle, o mesmo presente em todos os ângulos, que cria o elo entre o sonho, o desejo e a impossibilidade, decide por si só. Ao decidir ter o domínio do seu espaço, da sua voz e do seu corpo, a condução de si mesma – representada, de forma literal na narrativa, por meio da direção do automóvel de quatro portas – a mulher assume o espaço da totalidade.

“Ela nunca verá onde começa o arco-íris” (ADCV, ângulo 3, p. 105) e se acidentará sozinha, nem mesmo a amiga médica estava presente neste momento, pois estava viajando. Lá, ainda sem respostas para suas dúvidas sobre os inícios e os fins, o seu corpo reconhecerá as abelhas remanescidas pelo mel da infância e as feridas, finalmente, se findam. O elo dos lados se manifesta novamente.

Sabendo que não existe espaço para o todo, que o excesso sempre esbarra com algum tipo de frustração traumática, sob o domínio da narrativa e o domínio do espaço e direção literal do carro, ela dá o seu último salto, com as garras a mostra para o alcance do intangível, que possibilitou que ela, efetivamente, atravessasse o arco-íris em direção ao lado de lá, em um

além que pouco se sabe; há futuro, não mais simbolizado pela narrativa que precisa se findar quando a mulher une desejo e ação: se livra e, rompendo com o ciclo e abraçando o fluxo, deixa de existir, sede espaço a uma nova narrativa. Assim, “Ela irá em repentino ir. Vôo e chão. Dirigirá a toda velocidade não sabendo aonde ir. Indo. A mão desconectada no volante. O pé desconectado no acelerador. (ADCV, ângulo 3, p. 105).

Em um possível desenvolvimento angular, a morte da protagonista, o cessar, representa a resolução do conflito em relação a ela mesma, mas também em relação aos outros personagens que deixam de existir – se esvaem – na narrativa futura, pois “ela” não pode mais ser narrada. Isso não se constitui, portanto, em um desfecho ideal (feliz), apesar de ser uma solução pragmática em uma leitura histórica: quando não há mais o controle, na narrativa, representado até mesmo de forma literal, pois a mulher estava dirigindo e ela decide o rumo de seu último e derradeiro destino, ela encara a morte, porque decide transgredir, decide se silenciar quando o seu discurso não tem mais espaço em nenhuma narrativa; se silencia para que sua memória possa permanecer.

Retomando uma perspectiva fundamental sobre a percepção da busca pela satisfação daquilo que se é ensinado a desejar, enquanto sujeito social e, no caso do ângulo 3, enquanto mulher emancipada, se, a respeito da relação do sujeito com o grande Outro, Žižek (2010) afirma que “a questão original do desejo não é diretamente “Que quero eu?”, mas “O que querem os *outros* de mim? O que veem eles em mim? O que sou eu para esses outros?”” (ŽIŽEK, 2010, p. 63), podemos compreender que, por ter apenas o impulso do desejo, o seu âmagio nunca é alcançado e a mulher – em suas mais diferentes faces – busca sempre por algo que não se sabe o que é – nem ela mesma sabe – talvez liberdade, talvez integração e ascensão profissional, talvez ser uma boa mãe. Sua forma de viver o seu desejo latente é sentindo-o pelo Outro, como uma noção de falsa atividade.

A contraparte da interação com o objeto (em vez do acompanhamento passivo do espetáculo) é a situação em que o próprio objeto tira de mim minha passividade, priva-me dela, de tal modo que é o objeto que aprecia o espetáculo em vez de mim, poupando-me da obrigação de me divertir. (ŽIŽEK, 2010, p. 34).

É por isso que o desejo da mulher se manifesta, também, em relação a morte. Porque seus anseios nem sempre são os que eram predeterminados a uma mulher que foi ensinada, desde os primeiros anos, a ser uma boa esposa e mãe, a sucumbir suas necessidades individuais. Apesar disso, as estruturas do inconsciente se manifestam, porque além da formação social, buscamos, nessa leitura, compreender que o desejo se faz manifestar por entre as brechas da sociedade e, apesar da jovem criança nunca ter sido ensinada a desejar, as estruturas que

fundamentam sua realidade a ensinam a desejar constantemente, em todos os ângulos, tudo o que a faça se sentir viva, até mesmo a morte, enquanto último ato de busca pela liberdade, representante de uma idealização de uma espécie de estado de plenitude pela tomada de todo o poder de “escolher” seu destino. Escolha única e não opcional, pois, além da morte, havia o aprisionamento e a impossibilidade.

O desejo, enquanto resultado da castração Simbólica, vem sempre intermediado pelo prazer e pelo medo,

O hiato entre minha identidade psicológica direta e minha identidade simbólica (a máscara ou título simbólico que uso, definindo o que sou para e dentro do grande Outro) é o que Lacan (por razões complexas que podemos ignorar aqui) chama de "castração simbólica". (ŽIŽEK, 2010, p. 46).

Se, de acordo com o autor (2010) a castração ocorre pelo apanhamento do sujeito integrado em uma ordem Simbólica que permite o uso de uma “máscara” ou fantasia social, “a castração é o hiato entre o que sou imediatamente e o título simbólico que me confere certo status e autoridade.” (ŽIŽEK, 2010, p. 46).

Nesta leitura transitante entre os ângulos, se nota os lados dos dois lados – o entrecortar do binarismo relatado nas seções anteriores e representado pelos lados de cá e de lá (espaços centrais e múltiplos), ou seja, o espaço existente entre os dois lados – ou fora deles. A não identidade e os espaços vazios (simbólicos) se caracterizam na necessidade de símbolos para representar os sujeitos que, na obra, não possuem nem nome. Possibilitando, também, um aspecto existente em uma leitura das vozes presentes no espaço e no tempo, mas também no dizer social (as vozes do Simbólico que ecoam por meio do grande Outro). Assim, compreender a fragmentação como resultado histórico é visualizar a leitura modular – que enxerga diversos ângulos e torna possível que a personagem retorne à ordem. Porém, a leitura angular, que individualiza os aspectos e prende a personagem ao seu único tempo-espaço, sem possibilidade de se subverter, não possibilita o retorno à ordem Simbólica que foi corrompida; e a única solução para o desfecho da mulher foi a morte (psíquica e literal).

É por essa não possibilidade de transgressão que a protagonista se entrega, corre em direção a morte, sua única fonte de libertação, narrada como um retorno às sensações sinestésicas da infância, o sabor doce da morte foi o sabor de sua liberdade. Em concordância com essa sina, Schmidt (1998) esclarece que “a morte, longe de constituir uma penalização autoral, de caráter moralizante, veicula o exílio da personagem em si mesma, a perda definitiva de um sentido de coerência feminina” (SCHMIDT, 1998, p. 8), e essa foi a desintegração da realidade causada pela quebra da ordem sustentada pela tríade lacaniana.

3.2 Horizontes se fechavam, horizontes se abriam: a ressimbolização mediante a leitura horizontal

Essas análises e leituras anteriores funcionam como subsídio da hipótese de que a ordem Simbólica é corrompida, em cada ângulo, por um excesso – o vestígio traumático da violência ou a opressão do desejo, que emerge pela estrutura do Real – a fim de compreender que não há reestruturação angular: a reestruturação simbólica é modular e, por isso, a leitura múltipla e paraláctica se torna fundamental para a visão e análise da construção do sujeito lacaniano e social.

O romance, visto como uma representação dos fragmentos culturais e sociais, possibilita a percepção de que a leitura una, a que enxerga apenas um ângulo, pode ser reducionista e, também, violenta, porque impossibilita a reestruturação da ordem Simbólica, impede que ela se manifeste como tal. A apresentação e análise da obra se evidencia como a demonstração da história e material; e as divergências da estrutura analítica se encontram na aplicação de leitura, visto que é possível que a leitura horizontal – modular – apresente o desejo e a frustração; e a leitura vertical – angular – a violência e a limitação sem a possibilidade de transgressão.

A violência figurada se insere nas leituras da estrutura e dos símbolos como um espaço de aprisionamento do desejo, lido em diferentes estágios do que não pode ser ressimbolizado (ou porque); ângulo 1: dúvida; ângulo 2: medo; ângulo 3: conformidade.

Ainda assim, cada espaço difere dos outros nessas representações da violência por suas próprias estruturas narrativas, pois

Se há uma tese unificadora nas reflexões que se seguem, é a de que existe um paradoxo semelhante no que diz respeito à violência. Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais. Mas devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência “subjativa” diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

O desejo perpassa as frestas da linguagem metafórica, mas o masculino – não somente como a representação do marido, mas também como a representação da energia social dominante e opressiva – vem à tona como uma ferramenta/forma de corromper as tentativas de criação por meio da culpa, assumindo o espaço da alteridade. “O outro não só se dirige a mim com um desejo enigmático; ele também me confronta com o fato de que eu mesmo não sei o que realmente desejo, do enigma de meu próprio desejo.” (ŽIŽEK, 2010, p. 55-56).

Nas leituras angulares, as personagens permanecem "presas" numa mesma voz e espaço, não há como ressimbolizar o medo e a opressão, elas morrem pelo trauma, de forma psíquica e, no último ângulo, de forma literal. A forma de ressimbolizar, mesmo sem escapar da morte,

é a proposta da estrutura narrativa explorada por Helena Parente Cunha, pois, ao ler todas as vozes e tempos, na leitura horizontal, é permitido o retorno. A leitura modular ressimboliza por sua própria existência.

Nesse parâmetro de criações entre mulheres, elas se reestruturam também com vozes que se narram e se representam na produção literária, além de demarcarem o espaço da narrativa. A ressimbolização do trauma, no romance, começa exatamente no primeiro movimento de externalização do fato, de compreensão e estabelecimento de uma ordem Simbólica que integra os espaços do Imaginário, Simbólico e Real, visto que é por meio dessas estruturas que o sujeito se forma individual e coletivamente com os valores sociais e de sua própria natureza, como a presença do desejo como ferramenta de movimentação do sujeito (não)reprimido. O movimento desestrutura as ordens para que as mesmas se reintegrem posteriormente em uma constante atividade de revisão, ponto abordado pela necessidade do sujeito adentrar no Simbólico para sua sustentação, mas também pela necessidade de revisitar os espaços habitados e representados pelas mulheres que ocupam essa estrutura; as frestas denunciativas encontram-se nos documentos que revisitamos, como a obra ADCV.

Eco (2003) bem elaborou que “os contos já feitos nos ensinam também a morrer” (ECO, 2003, p. 21) e que, também por isso, “esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura” (ECO, 2003, p. 21). Tal questão cria um certo paradoxo a respeito do que a personagem deseja verdadeiramente e o que a mesma achava que podia desejar, haja vista que nenhum alcance foi o suficiente para suprir a necessidade de emancipação libertária, que só foi alcançada por meio da morte.

Esse paradoxo de querer (escolher livremente) o que é compulsório, de fingir (mantendo as aparências) que há uma livre escolha embora efetivamente não haja, é estritamente codependente com a noção de um gesto simbólico vazio, um gesto - um oferecimento - que se destina a ser rejeitado. (ŽIŽEK, 2010, p. 21).

Ainda que regida por instâncias que estruturam a realidade, visto que “nossa autopercepção como agentes livres autônomos é uma espécie de “ilusão do usuário” cegando-nos para o fato de que estamos nas mãos do grande Outro que se oculta por trás da tela e puxa os cordões” (ŽIŽEK, 2010, p. 16), o fato traumático introduzido pelo suicídio do namorado acarretou um confronto com os traços do Real, de forma muito próxima, encontrados constantemente nas questões sociais, pois, de acordo com Žižek (2014)

a experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído, gera a necessidade urgente de “retornar ao Real” para reencontrar terreno firme em alguma “realidade real”. O Real que retorna tem o status de outro semblante: exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e,

portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico. (ŽIŽEK, 2014, 36-37).

O Real não possui fissura e precisa ser simbolizado em uma estrutura que é composta e múltipla. Ao retomar a ideia de Fehér (1972) que caracteriza o romance como plural, visto que as estruturas e o próprio homem da época se apresentam assim, introduzimos a teoria de que, na verdade,

o romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da construção específica de uma “sociedade social” *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam *todas* as sociedades desta espécie. (FEHÉR, 1972, p. 12).

A ideia de que “se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade” (FEHÉR, 1972, p. 17) faz com que reflitamos sobre a liberdade limitada das mulheres exploradas nessa narrativa. Sobre o fato do romance ADCV também tratar sobre a condição das mulheres, com análises sociais e seus diversos estigmas – a respeito da mulher perdida, da mulher independente, da mulher pura e da mulher que buscou ultrapassar e integrar todas essas faces.

A narrativa, portanto, nos permite acompanhar uma cena entrecortada, onde conhecemos o começo e o fim, mas com a compreensão de que, apesar da morte, essa narrativa não se esgota, continua além, assim como o movimento da vida. “Como a todo instante, aí também, estamos em posição de detectar a ambivalência do romance: a ruptura de laços familiares, é, ao mesmo tempo, uma das etapas emancipatórias do homem.” (FEHÉR, 1972, p. 35). Apesar de livre, a mulher recebe sua sina da inexistência e as amigas narradas seguem coexistindo com suas próprias amarras, pois permanecem vivas. Por isso, o sujeito moderno, apesar de ambivalente, em relação as suas possibilidades, segue regido por instâncias sociais e só consegue se instaurar nelas quando há o estabelecimento de um equilíbrio simbólico por meio da tríade e da teia de regras que constituem a realidade.

Tudo isso origina a ordem Simbólica adquirida no decorrer do romance, relacionando-se ao rompimento ou instabilidade da estrutura representativa e entrada no Real, a partir dos traumas, o que nos mostra, mais uma vez, como a teia do Simbólico é essencial para a formação do sujeito. Com a apresentação de um equilíbrio, a sua desestruturação pelo Real, o qual emerge a partir de um fato que não foi bem simbolizado pela personagem (em relação aos traumas sofridos desde as imposições sociais até a morte do namorado e as restrições da criatividade, além do aprisionamento literal do lar), e a reestruturação do equilíbrio, após um movimento de

aceitação da personagem a respeito do Real; a aceitação da personagem de sua posição no mundo pode representar o retorno ao equilíbrio simbólico.

Em uma leitura do que Žižek (2014) elabora como uma dificuldade em compreender o que é realmente violento, percebemos, nessa leitura, que os traços do Real são encontrados constantemente nas questões sociais. Nesta perspectiva, considerando as esferas artificiais, com a integração do suporte da fantasia, podemos compreender que o objeto *a*, aquela mesma instância da causa de desejo que salta para diferentes objetos no decorrer da narrativa, é também, em um diálogo com Žižek (2010), uma entidade sem consistência substancial e que, por isso, pode ser refletida em diferentes leituras, aqui considerando a perspectiva modular e angular, ainda de acordo com o autor, esse objeto “só adquire uma forma definida quando olhada de um ponto de vista enviesado pelos desejos e medos do sujeito” (ŽIŽEK, 2010, p. 87).

Lacan (1956-1957) argumenta que é justamente por causa da impossibilidade manifestada nas situações comuns que “se tornam necessários todos os artifícios da transferência para que seja novamente passável, formulável, aquilo que se deve comunicar desse Outro, o grande Outro, ao sujeito, na medida em que o Eu do sujeito vem a ser.” (p. 122). Dessa forma, é agindo pela pulsão dos próprios interesses, que são também interesses de um Outro virtual, que o sujeito se caracteriza enquanto desejante, emancipado e, em uma estrutura ilusória, mas necessária para a sua formação e manutenção, livre. E apesar das diferentes manifestações da tríade lacaniana, não deixamos de compreender como essas estruturas associadas sustentam o sujeito que se constitui, pois, ao encarar o núcleo duro, que se mostra dinâmico entre todas as barreiras sociais, o sujeito se desintegra, mas faz isso aliado à outra estrutura presente nos vãos, a pulsão do desejo que não permite a desintegração do sujeito com as suas vontades – e vontades de um Outro – mesmo que isso custe sua própria desintegração na estrutura do Simbólico.

ALÉM DOS DOIS LADOS: O ÁPICE ESTRELADO DA CORDILHEIRA (OU CONSIDERAÇÕES FINAIS)

DEPOIS

*Mas virá o tempo da cicatriz
E da cura das fraturas
E das células renascidas*

*Saberemos recompor
As quatro estações do ano
E os prazos do zodíaco*

*Nos limites do chão
E no ilimitado do além
Estaremos ressurgidos
Para o afinal começo
Do começar.*

(Helena Parente Cunha)

Se, no início, era o vermelho, enquanto cor primária e geradora, o vermelho transforma-se em transgressão, vira luz pulsante e deixa de existir na materialidade, visto que a personagem se finda junto com sua autonarrativa. A linguagem como simbolização de um conteúdo de forma restritiva, pelos limites da própria narrativa, considera o fato de que, apesar do conteúdo possuir certa ânsia de mudança, em uma temporalidade relativa, a forma galga seu próprio caminho de lentidão ao ultrapassar estruturas determinantemente fixas. Contudo, o romance contemporâneo emana sua voz frente à necessidade de transferir o discurso individual para uma descrição coletiva. Isso reitera-se na percepção de que a interdisciplinaridade que abarca as múltiplas narrativas é uma *outra* possibilidade de leitura desse real representado pela estruturação da linguagem que, ao romper com uma estrutura do romance determinantemente hegemônica, permite uma leitura que possibilita o fácil acesso ao *outro*.

A narrativa de ADCV enlaça essas características de possíveis interpretações da linguagem, pois apresenta uma postura do poético e da narrativa em uma imagem idealizada da mulher, visto que, de acordo com Cunha (1994) “A mulher idealizada expressa fantasias do imaginário da humanidade, em interminável luta com o *desejo* e a *interdição*, carregando, na diversificada simbologia, o conflito do ser humano, dividido por forças contraditórias.” (p. 18). Ainda nessa perspectiva das interpretações da linguagem, Žižek (1995) opera em um entendimento de que

para evitar aqui a infinitude metonímica da auto-interpretação da linguagem, devemos depositar a ênfase também num outro momento e ler a fórmula de maneira mais literal: não existe linguagem (nem tampouco nível da linguagem) que seja desprovida de objeto. Desse modo, podemos determinar o objeto *a* precisamente como objeto da metalinguagem: seu referente não-significante. (ŽIŽEK, 1995, p. 181).

Não à toa, nessa narrativa de diversas vozes, há sempre a tentativa de romper com uma teoria de gênero patriarcal aplicada como uma espécie de Estado da arte. A autoria contra cânone emerge na necessidade das vozes invisibilizadas tomarem posse de seus próprios discursos narrados, representados, no romance analisado, pela ambivalência do sujeito e pela dupla ambivalência do sujeito feminino; a ambivalência da mulher que “em princípio, diz respeito a essas imagens antiéticas que, no fundo, resultam da condensação da santa e da pecadora, as duas faces da mesma mulher, a mãe, a mãe interna que eternamente vive na fantasia humana, eterno objeto de desejo primordial e inconsciente.” (CUNHA, 1994, p. 19).

A representação estética exige uma certa não rigidez formal, porque a estrutura do romance apresentado permite a narrativa em cacos e se desmonta com o principal desafio de se sustentar em pé dentro de uma estrutura que não existe mais. A sociedade, e seus fragmentos resultantes das diferentes esferas da violência, esteia a relevância do olhar múltiplo como a representação de que sujeitos não se constituem por singularidades. A justificativa é que abalizar a pesquisa em uma pré-estrutura é, também, uma forma de violentá-la, o que comprova a teoria cultural de que o ser humano é múltiplo e composto de fragmentos. Falamos, portanto, em uma estética de resistência se manifestando nas estruturas do romance contemporâneo, pois é clara a ideia de que “A ambivalência da mulher provém do imaginário, individual ou coletivo, cindido entre o bem e o mal...” (CUNHA, 1994, p. 22).

Em outros termos, a escrita de orações curtas e a impossibilidade da oratória e apagamentos linguísticos, formalizam, discursivamente, a necessidade de uma múltipla leitura que permita a possibilidade do sujeito múltiplo se representar em seus fragmentos, para além de uma mera domesticação do feminino entre o cá e o lá. Neste viés, a crítica literária feminista, encarregada de delinear e investigar os modos de representação e o papel da mulher na prática literária, corrobora o destrinchar dos aspectos elaborativos da literatura escrita por mulheres, como uma forma de colaborar para a leitura que desconstrói a imagem cristalizada pela ideologia de gênero, discutida por Zolin (2009), ou seja, é necessário amplificar os aspectos analíticos.

Helena Parente Cunha (1994) bem articula a necessidade de visualizar esses aspectos simbólicos que potencializam a transgressão, “convém ter em mente a conhecida afirmação de que o objeto de desejo é um objeto *perdido*, constituído na alucinação” (p. 20), e, dentro dessa

estrutura alucinatória, permanece também uma ideologia patriarcal que desarticula o prazer feminino como um corrompimento moral. Nesta sequência, torna-se necessário visualizar a necessidade do ampliamiento das iniciativas feministas no Brasil, que buscam romper com o padrão em que “o cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação” (REIS, 1992, p. 73) e proporcionam maior reflexão a respeito das melhorias políticas e sociais. Para que isso adentre ao imaginário coletivo e integre uma ordem Simbólica, é necessário que os interesses e narrativas das mulheres integrem uma complexa discussão que permeia suas próprias problemáticas e necessidades.

Compreender as estruturas angulares é partir de um pressuposto formativo do sujeito que se relaciona com o hibridismo cultural, perceptível no próprio cruzar das narrativas, pois “O poder hegemônico da fixação de identidade é subvertido pelo hibridismo” (BONNICI, 2011, p. 37). Também por essa razão, e em concordância com Eagleton (2015), busca-se demonstrar e reafirmar como esse hibridismo é representado nas artes e na literatura. Se, de acordo com o autor,

Em todo o caso, tal como acontece em muito do pensamento pós-moderno, o pluralismo surge, neste contexto, estranhamente relacionado com a auto-identidade. Em vez de dissolver identidades distintas, multiplica-as. O pluralismo pressupõe identidade, tal como hibridação pressupõe pureza. (EAGLETON, 2015, p. 28).

Os traços identitários são compreendidos nos próprios resultados e produtos culturais que salientam o espaço de (não)integração. Contudo, apesar dos estudos sobre a integração multicultural, o registro simbólico se sobrepõe e torna viável a percepção de que o discurso hegemônico não somente integra, mas também exclui a cultura, os outros discursos e, conseqüentemente, a identidade das vozes menos prestigiadas. Nesse ínterim, “a Literatura e a Psicanálise se complementam no empenho de fazerem ouvir alguns sussurros das vozes abafadas, provindas do mundo arcaico e permanente da nossa condição humana.” (CUNHA, 1994, p. 22).

A análise, frente aos espaços do discurso, permite a percepção de que não somente o conteúdo, mas também a organização composicional da obra, na qual os sujeitos possuem sua voz negada – ou caracterizada como vozes silenciadas pela dor –, dificultam a imposição dos sujeitos enquanto seres culturalmente complexos. É por isso, também, que o autor (2015) defende que a cultura e a identidade dialogam entre si, porque são representações políticas e sociais. Esse diálogo é necessário somente ao que se refere para a cultura de massa, visto que o ser cultural soberano, aquele que carrega a própria identidade, não precisa se preocupar com

sua própria demarcação, por essa ser muito bem definida. Em suma, trata-se de uma subjetivação do diferente, do que não pertence a própria cultura e, por isso, deve ser invisibilizado ao invés de absorvido, a cultura dominante torna-se “regra” frente às culturas menos prestigiadas. (EAGLETON, 2015). Além disso, de acordo com Cunha “o conhecimento racional – empenhado em separar, dividir, medir, pesar, calcular, categorizar – cria distinções e oposições excludentes. Nosso sistema de símbolos e conceitos abstratos, caracterizado por estrutura linear, própria do pensamento e da fala, não dá conta do mundo.” (CUNHA, 1994, p. 25).

Retomar os estudos e conceitos da formação da identidade se torna um importante movimento para ampliação e fechamento dessa leitura, visto que, ao articular sobre lógica binária das oposições, Cunha (1997) aponta a possibilidade de refletir as produções das vozes masculinas que fazem parte de uma mesma lógica hegemônica que se perpetua no cenário literário brasileiro e cooperam com a exclusão da mulher social. Dessa forma, ao articular a ideia, de Cunha (1994), de que “uma das questões mais discutidas de nossa época tem sido a fragmentação do sujeito” (p. 25), é preciso considerar o que Fehér (1972) relata a respeito da liberação do romance que havia se libertado de seus laços naturais, mas que, agora, anseia em criar uma autêntica liberdade.

Ora, como o sujeito feminino e moderno vai criar a sua autêntica liberdade em um mundo ordenado com tantas estruturas, mesmo que implícitas, vigentes, em que a teia simbólica da tríade pode, a qualquer momento, se romper? Apesar dessa dificuldade, Fehér (1972) afirma que “o romance não faz seu herói agir graças a “instâncias superiores”, mas segundo sua própria presunção teológica” (FEHÉR, 1972, p. 18), caracterizando o fato de que, apesar de haver uma pré-estrutura no romance, o molde social, mesmo que latente, não consegue determinar o destino das personagens. É por isso que o modelo dos valores e atributos ensinados no ângulo 1 do romance ADCV não foi seguido em sua totalidade, foi reintegrado em outras possibilidades escapatórias.

A esfera da representação do romance se restringe à medida que a materialidade crescente degrada o orgulhoso produto de sociedade burguesa, fazendo do indivíduo livre burguês o sujeito do simulacro de liberdade que não mais dispõe de relações “normais” com o sistema de objetivação do mundo. (FEHÉR, 1972, p. 19).

Retomando as ideias de Candido (2012) a respeito das funções da literatura, ao considerar que, enquanto representação de própria finalidade, a produção também se manifesta como necessidade de espírito da mulher que narra em uma experiência de experimentação, que delineia o destino de outras mulheres por meio do discurso da fantasia, mesmo que sob o

subsídio de uma realidade referencial dentro de uma ordem Simbólica, “a verdade crua e por muitas vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos” (CANDIDO, 2011, p. 85). De acordo com Žižek (2010)

A ordem Simbólica, a constituição não escrita da sociedade, é a segunda natureza de todo ser falante: ela está aqui, dirigindo e controlando os meus atos; é o mar em que nado, mas permanece essencialmente impenetrável - nunca posso pô-la diante de mim e segurá-la. E como se nós, sujeitos de linguagem, falássemos e interagíssemos como fantoches, nossa fala e gestos ditados por algo sem nome que tudo impregna. (ŽIŽEK, 2010, p. 16).

Seria então a literatura uma possível tradução da verdade? De acordo com Cunha (1994), o direcionamento analítico para as instâncias presentes no Simbólico, funcionaria como uma tentativa de integração dessa representação realista, com o suporte da fantasia, é por isso que “o desejo, de acordo com as propostas psicanalíticas, permanece no âmbito de conflito, sem jamais se satisfazer, no interminável movimento deslizante de um objeto para o outro” (CUNHA, 1994, p. 35).

Assim, enquanto a psicanálise se encarrega de comprovar que o sujeito possui um anseio de “abolir as tensões da dualidade, extinguir o desejo e imergir na perfeita felicidade. Muito além do princípio do prazer” (CUNHA, 1994, p. 35), podemos considerar que essa tradução não foge do suporte da fantasia reintegrado pelo retorno a uma vida pré-Simbólica, na qual existiria uma unidade, um encontro com o gozo e a satisfação.

Ao considerar uma leitura que possibilita o diálogo com o futuro e as suas possibilidades, torna-se importante o direcionamento ao retorno de uma origem que integra o presente. E isso nos mostra como a manutenção da ordem Simbólica é eficaz para garantir o equilíbrio entre as representações.

O retorno para trás se dá, não através dos rituais, mas pelo pensamento que tenta identificar e captar o “começo absoluto”, os inícios da criação do mundo, a aparição do Ser, o mistério do Uno como Unidade primordial do Princípio do qual tudo deriva, também equiparada ao Todo. (CUNHA, 1994, p. 37).

Pressupomos, portanto, que tudo que parte do sistema gerador se relaciona com o afastamento da integração e da unidade e entrelaça a violência e o desejo, tidos, nesta leitura, além dos aspectos positivos ou negativos, como mecanismos propulsores dos atos individuais e coletivos, isso porque, ao permitirem a integração do sujeito com uma realidade naturalmente violenta, adentram a própria estrutura de existência desses sujeitos desde a constituição linguística até as imposições dos papéis de gênero. Desse modo, para a autora “O desejo pode ser visto como desejo de plenitude narcísica, mediante o resgate da *unidade* perdida” (CUNHA, 1994, p. 40). Neste sentido, consideramos a unidade na leitura horizontal: os ângulos 1, 2 e 3

permitem visualizar os lados (sociais e de deslocamento de tempo e espaço) – o que é fundamental para uma múltipla análise – de múltiplos sujeitos – visto que, na obra, o feminino é representado de diversas formas e pode ser lido por meio das diferentes faces de estruturação linguística.

A literatura de autoria feminina brasileira vem sendo amplamente debatida nos circuitos acadêmicos espalhados por todo o país [...]. Trata-se de um interesse surgido na esteira das conquistas dos feminismos que inseriu a mulher, entre outros lugares, no mundo da literatura que legitimava, até então, apenas as presenças masculinas. As vozes historicamente silenciadas em nome da supremacia intelectual dos homens de Letras, se irrompem e, não sem muito esforço, vão ganhando espaço, de modo a fazer avultar a perspectiva sociocultural das mulheres, com sua multiplicidade de rostos, de interesses e de demandas. (ZOLIN, 2021, p. 296).

As demandas, naturalmente, se fundem com as reivindicações, as produções e consequentemente com a exposição do nível de entrelaçamento da tríade lacaniana. Se não há objeto que satisfaça o desejo e esse retorno é impossível, uma eterna negação da satisfação, há a necessidade de novas leituras e novas narrativas, o que, de acordo com Candido (2011), ampara a necessidade da proposta de novas narrativas que permitam mudar antigas histórias e relatar as novas. Aí se justifica “o uso das ficções, desde que não se afastem da verossimilhança e da possibilidade” (CANDIDO, 2011, p. 90).

É, portanto, nesta narrativa que se visualiza a verdadeira tradução do romance, já compreendido por Fehér (1972) como um espaço integrado por valores ignorados socialmente e que, por possuir uma natureza não fixa, pode se modificar de acordo com os valores que se espera. As esferas de reproduções sociais e econômicas, como as manifestações artísticas e culturais, não escapam de uma visão lógica do capitalismo que, pelas interferências ideológicas, se faz presente em toda e qualquer leitura que busque compreender os valores sociais que se enlaçam ao inconsciente do sistema que compõe um conjunto de fatores que determinam a formação humana. “Este paradoxo assinala a triste situação em que nos encontramos: o capitalismo atual não pode se reproduzir por conta própria. A caridade extraeconômica se faz necessária a fim de manter o seu ciclo de reprodução social.” (ŽIŽEK, 2014, p. 29). E Isso, quando referido às discrepâncias das posições sociais assumidas pelas mulheres, se torna duplamente paradoxal.

E mutatis mutandis o mesmo vale para a violência: quando percebemos algo como um ato de violência, sua definição enquanto tal é orientada por um critério que pressupõe o que seria a situação não violenta “normal” – ao passo que a forma mais alta de violência é justamente a imposição desse critério por referência ao qual certas situações passam a ser percebidas como “violentas”. (ŽIŽEK, 2014, p. 51).

Nesta perspectiva, o filósofo refere que é a própria linguagem que impele o desejo de se manifestar, transformando-o em um “desejo que comporta o infinito” e elevando-o a um impulso absoluto que nunca poderá ser satisfeito. Aquilo que Lacan chama de *objet petit a* é precisamente esse etéreo objeto “espectral” (ŽIŽEK, 2014, p. 51).

Impossibilitados, portanto, de romper com essa barreira criada pela linguagem, refletimos que uma das estruturas que mantém e sustenta esse abismo é a própria linguagem, como forma e tentativa de cristalização de ideias e valores. Esse material analítico é compreendido por meio de uma visão em paralaxe que considera a formação individual do sujeito feminino, abordado pela crítica feminista, mas integra esse sujeito em uma perspectiva social, possibilitada pela estruturação do materialismo lacaniano, visto que “mais uma vez a relação entre materialismo histórico e materialismo dialético é de paralaxe; eles são substancialmente a mesma coisa, a mudança entre um e outro é pura mudança de ponto de vista.” (ŽIŽEK, 2015, p. 13).

Assim, os conceitos utilizados por Slavoj Žižek (1949 –), tais como a tríade lacaniana, composta pelo Simbólico, pelo Imaginário e pelo Real, o objeto *a* (que representa a causa do desejo), o grande Outro, como uma instância virtual e reguladora, e a paralaxe, como uma leitura de olhar uma múltipla materialidade, mostram, enquanto mecanismos simbólicos, como as estruturas virtuais servem em uma leitura social. Isso porque a corrente possibilita e dá grande ênfase na aplicação de seus conceitos no âmbito da sociedade. Por essa razão, o materialismo lacaniano se apresenta como uma possibilidade de transgressão pelos próprios muros da linguagem e isso mostra-se essencial para as diferentes práticas de análise e leitura do romance.

A imagem cristalizada do feminino é acessada por meio dos aspectos da psicanálise lacaniana, a fim de que se perceba a herança restritiva frente à constituição dos sujeitos, mas, principalmente, também das mulheres que narram, com uma escolha discursiva crítica e característica, utilizando-se do romance, que dá voz à mulher, dona de sua narrativa e também vencida por ela, enquanto uma ferramenta de transgressão.

Portanto, se, como afirma Žižek (2014) em uma releitura de Lacan, o Outro é um campo que deve ser investigado a respeito do que deve ser desejado, chegamos à percepção de que, enquanto representantes de um Outro social, continuaremos funcionando como ferramentas ideológicas de uma construção identitária e cultural.

O que nos conduz ao seguinte paradoxo: a origem definitiva da barbárie é a própria cultura, a nossa identificação direta com uma cultura particular que nos torna intolerantes perante as outras culturas. A oposição fundamental aqui é aquela que

existe entre o coletivo e o individual: a cultura é por definição coletiva e particular, provinciana, excludente de outras culturas, ao passo que – novo paradoxo – é o indivíduo que é universal, o local da universalidade, na medida em que se desprende e eleva acima de sua cultura particular. (ŽIŽEK, 2014, p. 96).

Isso tudo nos leva a um novo paradoxo de escolher livremente algo que não nos é livre, considerando a noção dos diversos gestos vazios presentes nesses espaços do Simbólico. O que eu desejo não é aquilo que eu desejo, mas sim o que o grande Outro me ensina a desejar; no entanto, romper padrões formais com uma experimentação é considerar a literatura e sua constante formação como a manutenção de um projeto estético, em que acontece pelo rearranjo do romance de forma consciente pelo próprio domínio formal da linguagem de Helena Parente Cunha, algo que também pode ser visualizado em outras obras (contemporâneas à ADCV ou não), como o lançamento da nova edição de *Casa de alvenaria*, de Maria Carolina de Jesus, publicada em 2021 pela Companhia das Letras.

O primeiro lançamento dos diários de Carolina Maria de Jesus registra os meses em que a escritora morou em Osasco (SP), em 1960 e a republicação, que conta com uma edição integral, com conteúdo inédito e produzida a partir dos manuscritos originais da autora e conselho editorial coordenado pela professora e teórica Conceição Evaristo, acompanhada de Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina, compreendem a percepção de que a linguagem escolhida, que também possui seu próprio projeto estético, permite o pensar atual sobre o processo e a composição da obra como um resultado, como um produto e também como própria voz.

Desse modo, pensar esse processo de uma forma diferente, redutora e excludente – apagando, por exemplo, os traços de escrita da própria autora – implicaria em um esvaziamento de uma proposta e, conseqüentemente, de uma voz. “A dialética “coincidência dos contrários” consiste no seguinte: a atualização de uma ideia ou de uma ideologia em seu grau mais puro coincide com ou, mais precisamente, manifesta-se como o seu contrário – como não ideologia.” (ŽIŽEK, 2014, p. 36). Neste viés e em busca de não compartilhar de uma ideia de erro, e sim de processo constante, Helena Parente Cunha (2014) declara, em uma entrevista concedida a Mattos, a seguinte fala:

Como escritora, vejo-me levada a tentar dizer o que sinto no turbilhão de emoções em que a vida nos coloca. E também tentar dizer o que penso neste mundo de violência e atravessado de contradições e desacertos. Como a realidade é sempre mais do que as palavras podem abarcar, muitas vezes, na tentativa de dizer o indizível, é preciso ultrapassar a língua, mesmo desrespeitando a gramática e as normas da correção. Mas não pelo simples gosto da transgressão e sim pela urgência do dizer. (CUNHA, 2014).

É por isso que o texto parenteano explorado nesta análise manifesta a linguagem como uma expressão do inconsciente, pintado em seus doze tons e muitos vermelhos. Compreendendo a objetificação da pesquisa em considerar as mulheres como símbolos dos desejos que são refletidos em sociedade pela proposta de múltipla leitura. Enquanto as estruturas da realidade sustentam a formação dos sujeitos sociais, o principal objetivo destacado se apresenta como a compreensão de como o contexto social influencia e é influenciado pela causa de desejo, promovendo uma manutenção da própria ordem Simbólica da narrativa. Assim, a submissão à violência restritiva experimentada pelas personagens e, principalmente, pela narradora é um reflexo da busca pelo prazer e pela libertação individual e coletiva das vozes femininas. A idealização da mulher parte de um processo que exalta a grandeza de um objeto e atribui a ele valor de perfeição – isso se relaciona com o ego ideal: a fantasia da completude.

Essa narrativa, portanto, subverte o puro mecanismo da mulher idealizada como forma-objeto de desejo que preenche algum vazio, pois essa mulher permite a reflexão da problemática existencial do sujeito lacaniano, se integra na tríade e busca, constantemente, escapar do núcleo traumático e se ressimbolizar; permite o retorno, resgata a unidade perdida, ou seja, a mulher idealizada e o desejo caminham lado a lado.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, Ivya Iracema Duarte. **A percepção da escritora Helena Parente Cunha por Helena**. 2016.
- ASSIS, Machado de. **O espelho**. Esboço de uma nova teoria da alma humana. In: ____.
- BADIOU, Alain.; SAFATLE, Vladimir. **Um limite tenso**: Lacan entre a filosofia e a psicanálise. 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Annablume, 2002.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: Conferência pronunciada no Instituto para Estudo do Fascismo. **Obras escolhidas**, v. 1, 1934.
- BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos avançados**, v. 28, n. 80, p. 237-246, 2014.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CANDIDO, Antonio. **Timidez do romance**. A educação pela noite e outros ensaios, v. 2, p. 82-99, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1964.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. Difusão Européia do Livro, 1967.
- CAPANEMA, Carla Almeida; VORCARO, Ângela Maria Resende. A condição do ser falante no nó borromeano. **Estilos clin**. São Paulo, v. 22, n. 2, p. 388-405, ago. 2017. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282017000200011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 17 jan. 2022.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. O Desafio ao Cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise. In.: **Desafiando o Cânone**: aspectos da Literatura de autoria 98 feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). (Org.) Helena Parente Cunha. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- CUNHA, Helena Parente. (Org.). **Desafiando o cânone**: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

CUNHA, Helena Parente. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In.: **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. (Org.) Peggy Sharpe. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora UFG, 1997.

CUNHA, Helena Parente. **As Doze Cores do Vermelho**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

CUNHA, Helena Parente. **Desafiando o Desafio**: Algumas considerações introdutórias. In.: Desafiando o Cânone: aspectos da Literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). (Org.) Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

CUNHA, Helena Parente. Inéditos (Em tempo de Fim de Mundo). **Além de estar**: antologia poética. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.

CUNHA, Helena Parente. Introduzindo novos, mas antigos desafios. In: _____ (Org.) Desafiando o Cânone (2) – **Ecos de Vozes femininas na Literatura brasileira do século XIX**: Coletânea de trabalhos de Alunos de Pós-Graduação em Teoria Literária. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001.

CUNHA, Helena Parente. **Mulher no espelho**. São Paulo: Art Editora, 1985.

CUNHA, Helena Parente. **Mulheres inventadas**: Leitura psicanalítica de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. UnB, 1996.

DUARTE, Constância Lima de. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, São Paulo, p. 399-431, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 05 set. 2021.

ECO, Umberto. **Sobre A Literatura**. Trad. Eliana Aguiar. RJ: Record, 2003.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo**: contribuição à teoria do romance. São Paulo: Paz e Terra, 1972.

FREUD, Sigmund. (1933a/1995). "Nouvelles suite des leçons d'introduction à la psychanalyse", v. XIX, p. 83-268.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LACAN, Jacques. (1966-1967). **Le séminaire de Jacques Lacan**. Livre 14: la logique du fantasme Seminário inédito. 1967.

LACAN, Jacques. (1956-1957). **O seminário, livro 4: a relação de objeto**. Texto estabelecido por Jacques Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. (V. Ribeiro, trad.; pp. 96-103). Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1966).

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro (1968-1969)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 20: Mais, mais ainda (1972-1973)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LIMA, LÍlian Almeida de Oliveira. **Meninas, jovens e velhas: personagens tecidas na narrativa de Helena Parente Cunha**. 2014.

LUKÁCS, Georg. Arte livre ou arte dirigida. **Revista Civilização Brasileira**, n. 13, p. 159.177, 1967.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora. 34, 2000.

MACHADO, Camilla Ferreira. **Construção e desconstrução dos papéis de gênero em As Doze Cores do Vermelho**. 2016.

MARTINIANO, Graziela Sousa Lima et al. **Nós, as mulheres/nós femininas: rupturas e multiplicidades em as doze cores do vermelho**, de Helena Parente Cunha. 2019.

MATTOS, Cyro de. **Helena Parente Cunha: O escritor e o mundo conturbado de hoje**. 2014. Disponível em: Acesso em: 02 de ago. 2017.

MOREIRA, Mayara Franca. **Em torno da literatura engajada: Sartre e o debate estético**. 2012.

PROENÇA FILHO, Domício. **O romantismo**. In: _____. Estilos de época na literatura. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Ática, 1978.

RECHE, Leticia Mendes Perez. **As múltiplas faces do espelho: uma análise da obra Mulher no espelho**, de Helena Parente Cunha. 2017.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, L. J. (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Global, 2015.

RICCINI, Giovanni. **Biografia e criação literária**. Lauro de Freitas, BA: Livro.com, 2009. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/biografia/HelenaParenteCunha.htm/>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

SCHMIDT, Rita Terezinha. [Prefácio]. In.: **As Doze Cores do Vermelho**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 2. ed., 1998.

SCOTT, Joan Wallach Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul/dez. 1995.

SILVA, Janaíne Januário; CORREIA, Maria das Graças dos Santos. A idealização da figura feminina na obra *Iracema* de José de Alencar. **Revista LitCult**, Vol.13, 1º semestre, 2017.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ªed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

SOARES, Angélica. **(Ex)ensões**: Adélia Prado, Helena Parente Cunha e Lya Luft em prosa e verso. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

SOARES, Angélica. A mulher e a casa: modos de ser, modos de estar (representações do envelhecer). In: BARBOSA, Maria José Somerlate Barbosa (Org.). **Passo e compasso**: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

VASSALLO, Ligia. Aspectos de la escritura femenina brasileña. Entrevista a Helena Parente Cunha. **Actual Investigación**, n. 44, p. 275-285, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **Alguém disse totalitarismo**. Cinco intervenções do (mau) uso de uma noção. São Paulo: Boitempo, trad. Régério Bettoni, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, trad. ML Borgues, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem**: o sublime objeto da ideologia. Trad. Vera Ribeiro. RJ: Jorge Zahar, 1992.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Trad. Felipe da Silva Polydoro e Thiago Siqueira Venanzoni. São Paulo: Boitempo, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Boitempo editorial, trad. Maria Beatriz de Medina, 2015.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Boitempo Editorial, trad. Paulo Cezar Castanheira, 2015.

ŽIŽEK, Slavoj. **O amor impiedoso (Ou: Sobre a crença)**. Autentica, trad. Lucas Mello Carvalho Ribeiro, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj; DALY, Glyn. **Arriscar o impossível**: conversas com Zizek. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Dialética). 211p

ZOLIN, Lúcia Osana. Estratégias de subjetificação na ficção contemporânea de mulheres: exílio, migração, errância e outros deslocamentos. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 40(2), e41656, 2018.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ªed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, p. 327-336, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. O. **A literatura de autoria feminina brasileira contemporânea**: um território quase sempre contestado(r). in: de oriente a ocidente: estudos da associação internacional de lusitanista. Estudos da ail sobre o brasil. 1 ed. Coimbra: ANGELUS NOVUS, 2019, p. 219-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Revista Ártemis**, 2021. DOI: 10.22478/ufpb.1807-8214.2021v31n1.56639. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/56639>. Acesso em: 10 dez. 2021.